دور السّيمائية اللغويّة في تأويل النّصوص الشّعريّة

- شعر البردّوني نموذجا -

إعداد

هيام عبد الكريم عبد المجيد علي

المشرف

الدكتور : وليد سيف

المشرف المشارك

الأستاذ الدكتور: سمير ستيتيّة

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في

اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

أيار ٢٠٠١

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ : ١٧/أيار/٢٠٠١م

أعضاء لجنة المناقشة:	التوقيع
الدكتور : وليد إبراهيم سيف (مشرفا ورئيسا)
الأستاذ الدكتور : سمير شريف ستيتية (مشرفا مشاركا)
الأستاذ الدكتور : إبراهيم عبد الرحيم السعافين (عضوا)
الدكتور : إبراهيم محمود خليل (عضوا)
الأستاذ الدكتور : شكري عزيز الماضي (عضوا)

"شكــــرٌ وتقديــــــر"

أتقدم بفائق الشكر والتقدير إلى أستاذيّ الفاضلين : "د. وليد سيف" و "أ.د. سمير ستيتية" اللذين تفضّلا بالإشراف على هذه الرسالة وتوجيهما المستمر للوصول بها إلى مراتب العلمية والموضوعية في التناول والتأويل..

وإن كان من شيءٍ يُميّز هذه الدراسة وصاحبتها فهو الحُظوةُ بالجمع بين هذين العَلمين البارزَين من أعلام الفكر والحرية والإبداع اللذين كانا نِعمَ الموجِّه والمعين في تخطّي الصعاب والعقبات الكثيرة التي اعترضَت الدراسة في مراحلها البحثية المختلفة.

كما أتقدم بعظيم الاحترام والتقدير إلى أستاذي الفاضل: "أ.د. إبراهيم السعافين" الذي لحظ بعنايته هذه الرسالة مذ كانت فكرة، وهاهو يشرفني الآن بقبول مناقشتها .

وأتقدم بموفور الشكر والتقدير إلى أستاذَيّ الفاضلين: "أ.د. شكري عزيز ماضي" و "د. إبراهيم محمود خليل" اللذين تكرما مشكورين بقراءة هذه الرسالة ومناقشتها وتنقيحها من العلل والأخطاء.

والشكر موصولٌ -أخيرا - إلى كل من ساعدني على إنجاز هذه الرسالة والوصول بها إلى صورتها النهائية.

فهـــرس المحتويـــات

الفصل الثاني: سيمائية الحقول المعجميّة الدلالية في شعر البردوني:

الفصل الثالث: سيمائية البنى والأساليب في شعر البردّوني:

الملخّص

دور السيمانية اللغوية في تاويل النّصوص الشّعريّة
-شعر البردّوني نموذجا-

إعداد

هيام عبد الكريم عبد المجيد علي

المشرف

الدكتور: وليد سيف

المشرف المشارك

الأستاذ الدكتور: سمير ستيتيّة

تعتمد هذه الدراسة المنهج السيماني القائم على الربط بين النظر اللغوي والنقد الأدبي الحديثين في تأويل النصوص الأدبية عامة والشعرية على وجه الخصوص؛ لذلك كان موضوعها: "دور السيمانية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية -شعر البردّوني نموذجا".

وتقوم النظرة البحثية على تقسيم الدراسة منهجيًا إلى قسمين؛ يعرض القسم الأول منها الدراسة التاريخية والنظرية التي تبحث في تعدُّد تسميات السيمانية واختلاف الثقافات والمراحل التاريخية التي مرت بها، ثم الدخول إلى الاتجاهات السيمانية اللغوية والنقدية، ومناهجها الحديثة، وآراء أصحابها المنظِّرين.

ويقوم القسم الثاني منها على الدراسة التطبيقية التي تتفرع إلى فرعين اثنين يحاولان استلهام المفاهيم النظرية وتطويعها للتأويل السيماني للنص الشعري الذي يُبنى من علاماتٍ شكليةٍ، ويقع في سياقٍ ثقافيٍّ اجتماعي، ويركز عليه بوصفه شكلا من أشكال التواصل اللغوي الإنساني.

وعليه، فإن تأويل العلامات اللغوية هو تأويلٌ لرسالة النص ورؤية الكاتب نفسه. وهنا يبرز دور القارئ النشط في قراءة الدلالات الشعرية التي يسمح بها النص

بعلاماته الشكلية المختلفة وتأويلها حسب الرؤية النقدية الخاصة به. ولذا فقد وجب البحث عن نصوص شعرية تساعد على قراءات لغوية ونقدية متعددة، تسير بكل حرية ورحابة، فكان اختيار شعر "عبد الله البردوني" الذي لوحظ فيه الإمكانات الشعرية الإبداعية القابلة للتناول والتأويل.. وبذلك فإن الفرع التطبيقي الأول من قسم الدراسة الثاني يتناول (سيميائية الحقول المعجمية الدلالية في شعر البردوني)، ويركز على سيميائية الزمن، وسيميائية المكان، وسيميائية اللون، وسيميائية المجتمع والتراث.

وأما الفرع التطبيقي الثاني فيتناول (سيميائية البنى والأساليب في شعر البردوني)، ويتضمن سيميائية المفارقة، وسيميائية الانزياح، وسيميائية التكرار، وسيميائية العناوين ومقدمات القصائد وهوامشها.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـــــــــة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله -سيدنا محمد- وعلى آله وصحبه ومـن والاه.

وبعد، فتعدّ "السيمائية" من الحقول المعرفية الراسخة في مجال الدراسات الحديثـة. وقد ظهرت في القرن العشرين على يد كل من عالم اللغة السويسـري: (فردينـان دي سوسير ١٨٥٧-١٩١٣) والمنطقي الأمريكي (تشارلز بيرس ١٨٣٩-١٩١٤)، ثم من جاء بعدهما من أمثال (رولان بارت) و (أمبيرتو إيكو) و (أ. ج. جريماس)".

وتهتم "السيمائية" في مجملها بتفسير معاني الدلالات والرموز والإشارات الداخلـة في مجالات اللغة والتعبير والفن والأدب.. وفي مجالات أخرى كالطب والرياضيات وعلـم النفس وعلم الاجتماع..

وقد احتلّت "السيمائية" مكانا متميزا بين الدراسات اللغوية والنقدية، وأصبحـت تحظى باهتمام عدد متزايد من الباحثين العرب والأجانب على السواء..

وتأتي هذه الدراسة -في جانبها النظري- محاولةً التعريف بهذا العلـم وملابسـات نشأته ومصطلحاته وأصحابه واتجاهاتهم المختلفة، كما تحاول في جانبها التطبيقي -وهـو الأهم- الاستنارة بالخبرات النظرية السابقة، وتوظيفها في تأويل النـص الأدبي الشـعري الذي يتميز عن غيره من النصوص بقدراته الاستيعابية الهائلة للنظر السيمائي. وقد تميّز هذا الجانب بالمرونة في التأويل عندما لم يُقيد باتجاهٍ نظريٍّ واحدٍ يلزمه طوال تأويله؛ إذ عمـد إلى الأخذ من كل اتجاهٍ بما يتناسب وموضوعاته السيمائية المتعددة التي تصدر في الأخـير عن محاولةٍ عامةٍ لتأويل الإشارة اللغوية بكل أبعادها السيمائية المختلفة.

وحتى تتضح الأهمية وتكتمل الفائدة فقد كان لزاما اختيار واحد من شعراء العربية الكبار الذين لم يعطهم الدارسون حقهم من الاهتمام والبحث الكافيَين، إذ وقع الاختيـار على الشاعر العربي الكبير "عبد الله البردّوني" الذي يعدّ من أشهر شعراء العربية في القـرن العشرين بما امتاز به شعره من تجديد في المضامين الشعرية والأبنية اللغوية والصور الفنيـة

التي وظفها جميعا لخدمة مجتمعه والذات العربية، ومعالجة أوضاعهما وهمومهما الراهنة مع التزامه -في الوقت نفسه- بشكل القصيدة العمودي التقليدي الذي حافظ عليه طوال حياته.

وقد قُسّمت الدراسة على ثلاثة فصول؛ مثّل الفصل الأول منها "السيميائية اللغوية: مقاربة تاريخية ونظرية"، وتحدث عن المسميات المختلفة "للسيميائية"، وجذورها التاريخية المتباينة، واتجاهاتها المتعددة المتجددة يوما بعد يوم؛ مِثْل الاتجاه الأمريكي بزعامة (تشارلز بيرس) مؤسس السيميائية المنطقية، والاتجاه الفرنسي الأوروبي الذي يتضمن عددا من التوجهات، أشهرها "السيميولوجيا السوسيرية الاجتماعية" بقيادة (فردينان دي سوسير) الذي عاصر (تشارلز بيرس) وشاركه في تأسيس هذا العلم. ثم تأتي بعد ذلك "سيميولوجيا الدلالة" و"اتجاه التواصل" و"مدرسة باريس" و"سيميولوجيا الأشكال الرمزية" و"السيميوطيقا المادية". وبعد هذين الاتجاهين الكبيرين - الأمريكي والفرنسي الأوروبي- يأتي الاتجاه الروسي متمثلا بـ"الشكلانية الروسية" و"مدرسة تارتو"، والاتجاه الإيطالي، ممثلا بـ"أمبيرتو إيكو" و"روسي لاندي".

ومثّل الفصل الثاني من الدراسة، "سيمائية الحقول المعجمية الدلالية في شعر البردّوني" بما تمثله من علاقاتٍ دلاليةٍ مترابطةٍ ليست على مستوى الكلمة وحسب بل على مستوى التركيب اللغوي الدلالي الذي يمثل شبكة من العلاقات الدالة المتماسكة، متناولا بعضا من أهم الإشارات السيمائية المتعلقة باللغة المعجمية الشعرية؛ ومن أهمها سيميائية الزمن بقسميه التقريري والدرامي، وما يندرج تحتهما من تقسيمات فرعية أخرى. وتناولت سيمائية المكانِ المكانَ بنوعيه الضيق والواسع وما ينطوي تحتهما من تقسيمات فرعية أخرى. كما تناولت سيمائية اللونِ اللونَ بأنواعه المجتمِعة والمفردة، وما يشملانه من استخدامات لونية متعددة حملت إشارات سيمائية متباينة. وأخيرا فقد تناول هذا الفصل سيمائية المجتمع والتراث وما يشمل من تقسيم عام -أيضا- إلى قسمين اثنين يتناول الأول منهما سيمائية المجتمع، ويتناول الثاني سيمائية التراث.

وقد مثّل الفصل الثالث "سيمائية البنى والأساليب في شعر البردّوني". وقد تناول أربع سيمائيات مختلفة، هي: سيمائية المفارقة وما ينطوي تحتها من سخريات وتهكمات

لاذعة مضمرة ومعلنة، ومن أحاسيس مرهفة كاشفة عن حقائق الانهزامات الذاتية المتتالية، ثم من تناقضات واقعية مشتتة تقلب العوالم أعقابا على رؤوس، وأخيرا من صراعات داخلية وخارجية تعري الحقائق وتفضح الأسرار.

وتأتي سيمائية الانزياح لتضيف أبعادا كثيرة من الخروج المتعمد على المألوف؛ فتخرج على ثوابت الزمان والمكان وتتخطى حدودهما المعهودة، ثم تخلق عوالم شتى من الغموض، لتصل إلى كسر الحواجز اللغوية وقطع التواصل مع الآخر في بعض الأحيان.

وتبرُز سيمائية التكرار لتؤكد معاني كثيرة تختلف باختلاف أساليبها الإنشائية المتنوعة من استفهام ونداء وإشارة.. ومن مفردات لغوية متفرقة من صمت وسكون ووحدة وضياع.. ومن جمل متكاملة مترابطة من دعوة إلى العصف والقصف، ورفض الظلم والعدوان، ومن تنبيه على متغيرات الزمن وتناقضاته المعيشية المختلفة.

وتُنهي سيمائية العناوين ومقدمات القصائد وهوامشها سيمائيات هذا الفصل بحديثها عن إشارات عناوين الدواوين وقصائدها، ومناسبة بعضها لبعض، مع ما قد تضيفه مقدِّمات تلك القصائد وهوامشها المتباينة من أهمية في التأويل السيمائي وتقريب النظر الإبداعي الخاص من المتلقي.

وتطمح هذه الدراسة أن تضيف شيئًا ذا بالٍ في مجال الدراسات السيمائية الحديثة، إذ تؤكّد اتساع مجال السيمائية لتأويل النصوص الأدبية عامّةً، والشعرية على وجه الخصوص، معتبرةً إيّاها نصوصًا ذات شيفراتٍ مترابطةٍ خاصةٍ تعكس مكنونات النص وقائله.

• التمهيد :

لمحةٌ موجزةٌ عن الشاعر "عبد الله البردّوني"

* نشأتــــه وحيـــــاته :

كتب الشاعر "عبد الله البردّوني" في مقدّمة مجموعته الشعرية الأولى سيرةً ذاتيـــةً مختصرةً لمشوار حياته الحافلة ؛ فتحدّث عن عبد الله الإنسان ؛ ذلك الفتى الصغير الـــذي نشأ في أحضان الطبيعة الخلابة و الذي ما إن فتح عينيه على جمالها الخلاّب حتى أغمضهما الجدري إغماضة العمى الأبدية ...

يقول في هذا : "نشأ في قرية البردّون من أعمال زراجة "بالحدا"[1] وهــي قريــةٌ شاعريةُ الهواء ، ذهبية الأصائل والأسحار، يُطل عليها جبلان شاهقان ، مكلّلان بالعشب، مؤزّران بالنبت العميم .ولهذه القرية في نفس الشاعر ذكرياتٌ و ذكريات ، فيــها وُلِــد الشاعر سنة ١٣٤٨ هــ وفي أحضان هذه القرية الخالدة وتحت ظل والده الفلاح ووالدته، مرِحتْ طفولته، وتحسّت نظراته كئوس الجمال الفاتن ، حتى أغمض عينيه العمــى بــين الرابعة و السادسة من العمر ، بعد أن كابد الجدري سنتين.

وقد كان حادث العمى مأتمًا صاخبًا في بيوت الأسرة ؛لأنّ ريفه يعتــدّ بــالرجل السليم من العاهات ،فرجاله رجال نزاعٍ وخصامٍ فيما بينهم؛ فكل قبيلةٍ محتاجةٌ إلى رجــلٍ القراع و الصراع الذي يقود الغارة ويصدّ المغير".[2]

ويمضي "البردّوني" في الحديث عن نفسه قائلا إنّه وبعد هذا المأتم الصاخب تستعيد الأسرة قواها وتبثّ الأمل في نفس صغيرها فترسله إلى مدرسة القرية الابتدائية وهــو في نهاية السابعة من عمره ،ثم ينتقل بعدها إلى مدينة (ذمار) التي يمكث فيها مدّة عشر سنواتٍ في مكابدة العلم ومكاره الحياة، وفي هذه الفترة يبدأ بزوغ نجمه الشعري وهو لم يزل ابــن الثالثة عشرة ،فما يكون منه إلا أن يوظّفه في الشكوى من الزمن وهجاء الغُلف المترفين...

---

[1] تقع منطقة "الحدا" في محافظة "ذمار" التي تبعد حوالي (١٥٠) كيلو مترا عن جنوب اليمنية "صنعاء". انظر:
- http://www.albayan.co.ae/albayan/1999/08/31/ola/23.htm

[2] مقدّمة ديوان عبد الله البردّوني، ص ٥١-٥٢.

بعد ذلك تقتضي الظروف أن ينتقل هذا الفتى –أو الشّاعر المنتظر على حدّ تعبيره– إلى العاصمة (صنعاء) حيث يدرس في مدرسة (دار العلوم) التي يتلقّى بها العلوم الدّينية واللغوية على يد خيرة المدرسين ... وما إن يُنهي مقرّراته الدراسية بنجاحٍ وتفوّقٍ حتى يُعيَّن فيها أستاذًا للغة العربية .

وبهذا ينتقل "البردّوني " من ذلك الطفل الضّرير الذي عانى آلام الفقر والبؤس والحرمان إلى هذا المُعلّم الذي فَتح لنفسه –بنبوغه و حسّه المرهف ودماثة أخلاقه– أبواب الشهرة و الخلود ...

وإلى جانب اشتغاله بمهنة التدريس وقرض الشعر فقد عمل "البردّوني" مديرًا لبرامج إذاعة صنعاء وقدّم الأعمال الإذاعية وكان "صاحب أطول برنامجٍ إذاعيٍّ في تاريخ الإذاعة اليمنية وحمل البرنامج عنوان (مجلة الفكر والأدب) وعلى مدى السنوات التسع المنصرمة كانت له صفحةٌ ثابتةٌ في صحيفة ٢٦ سبتمبر الأسبوعية . ومنذ عام ١٩٩٥ انتظم في الكتابة مع ملحق الثورة الثقافي في اليمن".[١]

ترأس "البردّوني" خلال مسيرته الأدبية الحافلة اتحاد الأدباء والكُتّاب اليمنيين لمدّة طويلة ، وشارك في عشرات المهرجانات المحلية و العربية والعالمية[٢]، حاز خلالها عددًا كبيرًا من الجوائز و الأوسمة التقديرية "من دولٍ ومنظماتٍ شهدت لتجربته الشعرية بالقوة والحكمة والجزالة والمعاني السامية" [٣]، وقد كان يحرص على تخصيص قيمة تلك الجوائز لطباعة أعماله الشعرية و النثرية ،وبيعها بسعرٍ زهيدٍ يكون في متناول عامة الناس وفقرائهم.[٤]

* أعماله الأدبيّة :

ترك "البردّوني" خلال عمره المديد الذي امتدّ قرابة الواحد والسبعين عامًا (١٩٢٨ – ١٩٩٩م) اثني عشر ديوانًا شعريًّا مثّلت نظرته للحياة الحافلة بمجريات

---

١ http://www.albayan.co.ae./albayan/1999/08/31/ola/23.htm

٢ المرجع نفسه .

٣ http://www.suhuf.net.sa/1999jaz/sep/5/cu9.htm

٤ http://www.suhuf.net.sa/1999jaz/sep/1/wt2.htm

الأحداث وكيفية تأثُّره بها وتعايشه معها ... وقد ابتدأ هذه الرحلة الشعرية الطويلة التي امتدّت قرابة الثلاثين عامًا بديوان " من أرض بلقيس " سنة (١٩٦٠م) واختتمها بديوانه الأخير: "رجعة الحكيم بن زائد" سنة (١٩٩٠م) . وقد جاءت دواوينه الشعرية مرتّبةً حسب صدورها كالتالي :

(١) من أرض بلقيس . (١٩٦١م)

(٢) في طريق الفجر. (١٩٦٦م)

(٣) مدينة الغد. (١٩٧٠م)

(٤) لعيني أم بلقيس. (١٩٧٢م)

(٥) السفر إلى الأيام الخضر. (١٩٧٤م)

(٦) وجوهٌ دخانيةٌ في مرايا الليل. (١٩٧٧م)

(٧) زمانٌ بلا نوعيّةٍ. (١٩٧٩م)

(٨) ترجمةٌ رمليةٌ لأعراس الغبار.(١٩٨٣م)

(٩) كائنات الشوق الآخر .(١٩٨٦م)

(١٠) رُواغ المصابيح .(١٩٨٩م)

(١١) جوّاب العصور . (١٩٩٠م)

(١٢) رجعة الحكيم بن زائد .(١٩٩١م)

وكما ترجم "البردّوني" أحداث مجتمعه شعرًا ؛فقد مارس الكتابة النثريّة أيضًا ؛إذ ألّف ثمانية كتبٍ تتحدّث عن مجالاتٍ مختلفةٍ من الأدب و التراث و المجتمع والسياسة... وغيرها من الموضوعات التي احتلّت مكانًا هامًّا من كتاباته. وقد جاءت هذه المؤلَّفات النثرية على النحو التالي :

(١) رحلةٌ في الشعر اليمني قديمه وحديثه. (١٩٧٢م)

(٢) قضايا يمنية . (١٩٧٨م)

(٣) فنون الأدب الشعبي في اليمن . (١٩٨١م)

(٤) اليمن الجمهوري. (١٩٨٣م)

(٥) الثّقافة الشعبية "تجارب وأقاويل يمنية ". (١٩٨٨م)

(٦) من أول قصيدة إلى آخر طلقة،دراسة في شعر الزُّبَيري.(١٩٨٩م)

(٧) الثّقافة و الثّورة في اليمن .(١٩٩١م)

(٨) أشتات — مجموعة كتابات. (١٩٩٣م)

* مكانتــــه الشعريّـــــة :

يُعدّ "البردّوني" من أشهر شعراء العربية المعاصرين الذين أثروا الســـاحة الأدبيـــة بروائع القصيد العربي الفصيح الذي كُتِب على أوزان بحور الخليل وقوافيها؛ فقد اســـتمرّ طيلة إنتاجه الشعري الغزير في كتابة القصيدة العربية العمودية ذات الشـــطرين، مقتفيًـــا بذلك سير الشعراء الأوائل في كتابة الشعر الموزون المقفّى ...ولكنه رغم هذا الالـــتزام الجادّ بقصيدته العمودية المعاصرة التي تضرب أطنابها في أعماق القصيدة العربيـــة القديمـــة الممتدّة عبر آلاف السنين، فإنّه التزم أيضًا التجديد المستمر في مضامين هذه القصيدة وبثّ الروح فيها بما يتناسب ومقتضيات العصر الحديث ، فقد تمكّن من إيجاد الترابط العضـــوي بين أبيات قصيدته العمودية ،لا باستخدام تلك الأدوات التّقليدية، ولا باللجوء إلى وحـدة الموضوع وتكرار حروف الروي فحسب ،وإنما بالاعتماد على تناسق وانتظام البنية اللغوية ذات المفردات الشفافة البسيطة، والإيقاع الصوتي المتناسق الخالي من الخطابيـــة والنـــبرة العالية إلى حدّ بعيد،إضافةً إلى التصوير الفني والبعد الدرامي المتمثّل بالحوار والقص وتوتُّـــر الأحداث.. وغيرها من الأساليب الشعرية الحديثة التي أتت مناســـبةً لأجـــواء القصـــائد ومضامينها الاجتماعية المعبِّرة عن الواقع المعاش بكل مصداقية.[1]

وعندما سُئل "البردّوني" عن موقفه من الشعر الحديث وعدم خوضـــه غمـــاره ، أجاب قائلا بأنّ جمالية الشعر لا تكمن في تجديد الشكل والخروج على قالب القصيـــدة العمودية من باب التحديث فقط ، وإنما المهم هو المضمون والأسلوب الـــدالان علـــى الأصالة قبل كل شيء، فلا اعتراض على التجديد إن فُهم بشكلٍ واضحٍ و وُظّف بطريقـةٍ

[1] انظر:

- عبد العزيز المقالح. الأبعاد الموضوعية و الفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، ص٣٧٩.

صحيحةٍ ،"والحقيقة أنّ الشكل غير هامٍّ في الشعر وإنّما المضامين الاجتماعية هي موضـــع الاهتمام وغاية رسالة الشعر،وإلى جانب المضمون الأسلوبُ الشعري الدال على الأصالــة بكامل معناه.. هذا موقفي من الشعر الجديد ،و خلاصته أنّ المهم من الشعر أن يكـــون شعرًا يُثير بالأسلوب،ويوعّي بالفكرة حتى ينتقل قارئه من واقعه إلى جو القصيدة، وأصـحّ المقاييس للشعر الجديد أنّه الذي تقرؤه وتحس بشعور المحاكاة له، والانتقال إلى جوّه مـهما كان شكل هذا الشعر.."[1]

[1] إبراهيم المقحفي. حوارٌ مع أربعة شعراء من اليمن، ص ١٠٧ .


الفصل الأوّل:
السّيميائيّة اللّغويّة
(مقاربة
تاريخيّة و نظريّة)

السّيمائيّة

• تعدّد التسميات :

يُعدّ مصطلح " السيمائيّة" من المصطلحات الكثيرة التي شهدت تذبذبًا وغموضًا وتعدّدًا في اللّفظ والمضمون ؛ ففي الاصطلاح الغربي الحديث تُرى السيمائيّة "السوسيرية" (Semiology) ، والبيرسيّة (Semiotics) ، المشتقّة من اليونانيّة (Semeion) بمعنى "دليل" بينما يُلحظ الأمر أكثر اضطرابًا و اتساعًا في الاصطلاحات العربيّة الحديثة التي أتت بتسميات كثيرة "للسيمائيّة" منها :

- السّيميوطيقا/ السّيميوتيقا.
- السّيمياء .
- السّيميائيّة .
- السّيمائيّة .
- العلامة.
- العلاماتيّة.
- علم المعنى.
- الدّلائليّة .
- الإشاراتيّة.
- الأعراضيّة .
- السّيميولوجيا.
- علم السّيمياء .
- علم السّيميائيّات .
- السّيميائيّات .
- العلاميّات.
- علم العلامات.
- علم الدّلالة .
- علم الأدلّة .
- علم الإشارات.
- علم الرّموز.[1]

[1] يميل بعض الباحثين إلى التّعريب ، مثل:

- جابر عصفور ، في ترجمته : النّظريّة الأدبيّة المعاصرة ، لرامان سلدن ، ط١، دار الفكر، القاهرة- باريس، ١٩٩١.(استخدم مصطلحي: السيميوطيقا و السيميولوجيا)
- حميد لحمداني ، في ترجمته (مع آخرين) : الاتجاهات السيميولوجيّة المعاصرة ، لمارسيلو داسكال ،ط،أفريقيا الشّرق ، الدّار البيضاء ، ١٩٨٧.
- سيزا قاسم و نصر أبو زيد ، في :أنظمة العلامات :مدخلٌ إلى السّيميوطيقا،ط١،دار إلياس العصرية ، القاهرة، ١٩٨٦ .
- عبد السّلام بنعبد العالي ، في ترجمته :درس السّيميولوجيا ،لرولان بارت ،ط٢،دار توبقال ، الدّار البيضاء ، ١٩٨٦.

و في الشّعر العربي نجد – على سبيل المثال– "أبا فراسٍ الحمداني" قائلا:

قد جحذتَ الهوى و لكن أقرّت   سيـمياءُ الهوى و لحظُ المريب [١]

وهذا "أسيدٌ بن عنقاء الفزاريّ " يمدح عميله قائلا :

غلامٌ رماه الله بالحسن يافعا   له سيـمياءٌ لا تَشقُّ على البصر

كأنّ الثّريا عُلّقت فوق نحره   و في جيده الشِّعرى، و في وجهه القمر [٢]

تاريخ السّيمائية

السِّيمائية بمعناها العام "هي علم الإشارة الدّالة مهما كان نوعها وأصلها"[٣]. وهي بهذا تدلّ على أنّ النّظام الكوني بكلّ ما فيه من إشاراتٍ و رموزٍ هو نظامٌ ذو دلالة.وهكذا فإنّ السّيمائية هي " العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلاقتها في هذا الكون و يدرس توزّعها و وظائفها الدّاخلية و الخارجية".[٤]

وهكذا فإنّ دراسة النّظام الإشاري العام هي دراسةٌ قديمةٌ، وقد اختلفت المنطلقات النّظرية لهذه الدّراسات باختلاف الثّقافات و المراحل التّاريخية التي مرّت بها. وقد عُرِفت بعض التّأملات السّيمائية عن حضاراتٍ موغلةٍ في القدم كالحضارة الصّينية و الهنديّة واليونانية و الرّومانية و العربية، إلا أنّ تلك التّأملات و الإشارات السّيمائية انحصرت في أطرٍ ذاتيةٍ بعيدةٍ عن الموضوعية العلمية.[٥] و هنا يمكن بعرضٍ سريعٍ تناول تلك التّأملات السّيمائية :

---

[١] ديوان أبي فراس الحمداني ،ص ٥٣.

[٢] لسان العرب . مادة "سَوَمَ" ، ٣/ ٣٧٢.

[٣] مازن الوعر في تقديمه لكتاب : علم الإشارة – السّيميولوجيا– لـ"بيير جيرو" ،ص٩. وانظر:

- Roger Fowler.A Dictionary of Modern Critical Terms,p.216.

[٤] مازن الوعر ، مرجع سابق،ص٩.

[٥] مازن الوعر ، مرجع سابق،ص١٠.

- تناول " أفلاطون" قضيّة اللغة والإشارات بقوله إننا لا نستعمل الكلمات اعتباطًا أو على سجيّتنا ،بل ضمن حدودٍ تفرضها علينا قواعد اللغة – الصوتية و الصّرفية و النّحوية – من جهةٍ ؛و طبيعة الشيء المسمى الممثّلة للواقع الذي تدلّ عليه من جهةٍ أخرى. و بهذا فإنّ " أفلاطون" يعترض على اعتباطية الإشارات اللغوية ، ولكنّه – في الوقت ذاته– لا يوافق على مقولة أنّ الكلمات تعكس الأشياء لدرجة أنّ معرفة الأسماء تكفي لمعرفة خصائص الأشياء وطبيعتها. ويعرض لفكرتين أساسيتين تقول الأولى إنّ من الأفضل استعمال الإشارات اللغوية ذات العلاقة بالواقع الدّالة عليه، و تقول الثّانية إنّ استعمال المتكلم للإشارة اللغوية يخضع لنظامٍ يفرضه "المشرّع" عليه بواسطة قواعد صوتيةٍ و صرفيةٍ ونحوية.[١]

- تحدّث " أرسطو" عن اللغة وإشاراتها قائلا :" إنّ الأصوات اللغوية هي رموزٌ لحالاتٍ نفسية، و الكلمات المكتوبة رموزٌ للكلمات الصّوتية . وكما أنّ الكتابة ليست واحدةً عند البشر ،كذلك الكلمات المنطوقة ليست واحدةً على الرّغم من أنّ الحالات النّفسية التي تُعبّر عنها هذه الإشارات المباشرة هي نفسها عند الجميع، كما أنّ الأشياء التي تصوّرها الحالات النّفسية هي نفسها في جميع الحالات."[٢]

و بهذا فإنّ موقف "أرسطو" من الإشارة اللغوية يتّضح كالتالي :

أ- يتحدّث "أرسطو" عن الرّموز و يعد الكلمة(الإشارة اللغوية) حالةً خاصةً منها.

ب- تُحد الإشارة بعلاقةٍ ثلاثية الأبعاد ؛هي: الصّوت و الشيء و الحالة النّفسية المتوسّطة بينهما.

ج- تقع الحالة نّفسية في ذهن المتكلّم ،و هي متشابهةٌ عند بني البشر و تتسم بطبيعةٍ اجتماعية.[٣]

---

[١] انظر : - أحمد أمين و زكي نجيب محمود. قصة الفلسفة اليونانية،ص ١٢٥-١٣١.

- بسّام بركة . الإشارة، ص ٤٥ – ٤٦ .

[٢] بسّام بركة . الإشارة، ص ٤٦ .

[٣] انظر : - بسّام بركة . الإشارة، ص ٤٦ .

- أحمد أمين و زكي نجيب محمود. قصة الفلسفة اليونانية، ص ١٩٥–١٩٦.

Tzvetan Todorov. Symbolism and interpretation ,pp.53,70. -

-لعلّ أهم[١] نظريّةٍ سيمائيةٍ قديمةٍ تعود إلى " القدّيس أوغسطين" Saint Augustin (المتوفى سنة ٤٣٠م) ؛ لما أولاه من اهتمامٍ كبيرٍ بالإشارة التي يُعرِّفها بأنها مــا يحمــل في نفسه معنى، و ما يدل الذهن أيضًا على شيءٍ ما ، و أنّ الكلام هو إعطاء إشارةٍ بواســطة صوتٍ منطوق . وهو يرى أنّ الإشارة تتكوّن من دالٍّ حسّيٍّ و مدلولٍ ذهني[٢] . و يذهب "أوغسطين" إلى أنّ السّامع يفهم معنى الإشارة عندما ينطقها المتكلّم ، لذلـــك وجــب التّركيز على قطبَي التّواصل (المتكلّم و السّامع) عند استعمال (الكلمة/ الإشارة) لمــا في ذلك من إظهارٍ لما يدور في ذهن المتكلّم و نقله إلى ذهن السّامع.

صنّف "أوغسطين"الإشارة إلى عدّة أنواعٍ وفقًا لطبيعتها الخاصة أو بنـــاءً علـى علاقتها بأحد قطبَي الاتصال ،وذلك كما يأتي:[٣]

١) وفقًا لطريقة توصيلها : الإشارة في معظم الأحيان صوتٌ يخاطب الأذن أو حركةٌ تخاطب البصر بحيث تصبح الإشارة بالحركة تكلّمًا بطريقةٍ مرئية .

٢) وفقًا لأصل الإشارة و استعمالها :فرّق "أوغسطين" بين الإشارة و الشـيء الكائن تبعًا لوظيفة كلٍّ منهما ؛ فكلّ إشارةٍ شيءٌ و لكنّ الشيء لا يصبح إشارةً إلا إذا كان ذا دلالةٍ مقصودة.

٣) وفقًا لوضعها الاجتماعي : فرّق "أوغسطين" بين الإشارة الطبيعية المتّفـــق عليها بين البشر كافةً و بين الإشارة الوضعية المتعارف عليها لـــدى فئــةٍ معيّنة ؛فاحمرار الوجه –مثلا– إشارةٌ طبيعيةٌ للخجل أو الغضب ، في حــين

---

[١] Thomas A.Sebeok.Contributions to the Doctrine of sing,p.152.

[٢] سبق الفلاسفة الرّواقيّون – في القرن الثّالث قبل الميلاد- في هذا "أوغسطين" الذي لم يختلف عنهم إلا في ترجمة الكلمات من اليونانية إلى اللاتينية، في مثل :

	مدلول	دال	إشارة
باليونانية	Semainomenon	Semainon	Semeion
باللاتينية	Signatum	Signams	Signum

انظر :بسّام بركة .الإشارة، ص ٤٧- ٤٨ .

[٣] بسّام بركة . الإشارة، ص ٤٨ .

أنّ كلمة "خجل" أو "غضب" العربية إشارةٌ وضعية لا يفهمها غير أبناء العربية أو العارف بها.

٤) وفقًا لطبيعة العلاقة الرّمزية : فهناك الإشارة الحقيقية المباشرة الدّالة على ما وُضعت لأجله ،و هناك الإشارة المجازية أو المنقولة على ما يختلف عن الشيء الذي وُضعت له.

وبهذا استطاع "أوغسطين" أن يربط بين الأفكار التي تناولها في نظريةٍ متكاملةٍ هادفة. و إن كان عددٌ من الفلاسفة قد سبقه إلى بعضها. و ما يمكن أن يؤخذ عليه هو عدم تمييزه بين الإشارات اللغوية و غير اللغوية عند تصنيفه لها إلا بقوله إنّ الإشارة غير اللغوية تبقى قليلة العدد جدًّا مقارنةً بالكلمات اللغوية.[1]

* * *

-كان شأن العقل العربي في التّعامل مع اللغة و علاماتها شأن الفكر اليوناني النّاظر إلى الدّلالة اللغوية بوصفها مدخلا للمنطق الذي يُعدّ " ميزان" التّفكير العقلي والاستدلالي المؤدي إلى العلم و المعرفة.ولعلّ نظرة المسلمين للعالَم بوصفه دلالةً على وجود الخالق ما يؤكّد على أنّ تفسير مفهوم "الدّلالة" في الفكر الإسلامي يوازي "العلامة" في المفهوم السيمائي[2]. قال سبحانه و تعالى :"إنّ في خلق السموات والأرض واختلاف اللّيل والنّهار لآياتٍ لأولي الألباب (١٩٠) الّذين يذكرون الله قيامًا وقعودًا وعلى جنوبهم ويتفكّرون في خلق السموات والأرض ربّنا ما خلقتَ هذا باطلا سبحانك فقنا عذاب النّار (١٩١) ".[3] وقال عزّ وجل: "وألقى في الأرض رواسي أن تميد بكم وأنهارًا وسبلا لعلّكم تهتدون (١٥) وعلاماتٍ وبالنّجم هم يهتدون (١٦) ".[4]

---

[1] بسّام بركة.الإشارة، ص ٤٨ .

وانظر: Roger Fowler. A Dictionary of Modern Critical Terms,p.216.

[2] نصر حامد أبو زيد . العلامات في التراث ، ضمن كتاب " أنظمة العلامات" ، ص ٧٥-٧٦ .

[3] آل عمران / ١٩٠ —١٩١ .

[4] النّحل / ١٥- ١٦ .

و لعلّ فيما سبق ما يُبرِّر أنّ وضع اللغة بين الدّلالات العقلية يشي بأنّ العقل العربي لم ينظر إلى اللغة بمعزلٍ عن الدلالات الأخرى ؛ فقد تحدّد مفهومها بأنّها " أصواتٌ يُعبِّر بها كل قومٍ عن أغراضهم "[١] كما قال ابن جنّي ، و تحدّدت وظيفتها بأنّها " البيان" الذي يعني التّواصل الهادف إلى نقل الخبرة و المعرفة من جيلٍ إلى آخر بالاستعانة بـ: اللفظ أو الخطّ أو الإشارة أو العقد كما يقول الجاحظ .

يقول الجاحظ في هذا : إنّ الله – سبحانه و تعالى – لم يخلق أحدًا يستطيع تحقيق حاجته بنفسه دون اللّجوء إلى غيره ؛ لذلك جعل لهم " البيان" الذي يُعبِّرون به عن حقائق حاجاتهم ، و يرفعون به الشّبهة ، فهو "الترجمان الذي إليه يرجعون عند اختلافهم" [٢]. و لم يَرض سبحانه بصنفٍ واحدٍ من البيان بل جعله في أربعة أشياء هي: اللفظ و الخطّ و الإشارة و العقد و في خصلةٍ خامسةٍ هي موضوع الجسم و نصبته و في الأجرام الجامدة و السّاكنة التي لا تدرك و لا تتحرّك. و لكنّها – في الوقت ذاته– ناطقةٌ من جهة الدّلالة، ومعربةٌ عن أنّ الذي فيها من التّدبير و الحكمة مخبرٌ لمن استخبره وناطقٌ لمن استنطقه ، كما في خُبر الهزال و كسوف اللّون عن سوء الحال، وكما ينطق السُّمن وحسن النّضرة عن حسن الحال ... فالجماد الأبكم الأخرس من هذا الوجه قد شارك في البيان الحي النّاطق .[٣] ثمّ قسّم – سبحانه و تعالى– الأقسام ،و رتّب المحسوسات "فجعل اللفظ للسامع ، و جعل الإشارة للنّاظر، وأشرك النّاظر و اللامس في معرفة العقد .. وجعل الخط دليلا على ما غاب من حوائجه عنه ، وسببًا موصولا بينه و بين أعوانه ، وجعله خازنًا لما لا يأمن نسيانه مما قد أحصاه ، و حفظه و أتقنه و جمعه ، وتكفّل الإحاطة به .. و لم يجعل للشّامّ و للذائق نصيبا".[٤]

---

[١] ابن جنّي . الخصائص ، ١ / ٣٣ .

[٢] الجاحظ . الحيوان ، ١/ ٣٨ .

[٣] الجاحظ . الحيوان ، ١ / ٣٠ –٣٨ .

[٤] المرجع السابق، ١ /٣٨ .

و الإشارة -عند الجاحظ- هي تلك الإشارات الجسدية و الإيماءات المصاحبة للكلام؛ إذ ترتبط دلالتها بدلالة اللفظ، وقد تنفصل عن الكلام فتكون بذلك دالةً بذاتها كرفع الحواجب و ليّ الشّفاه و تحريك الأعناق...، أما العقد فيقصد به حركةٌ تتمّ بأصابع اليد تعني الاتّفاق و الموافقة على أمرٍ ما .

وهكذا، يمكن القول إنّ مثل هذه المحاولات و الآراء السّيمائيّة التي احتضنتها عـدّةُ مجالات معرفيّةٍ بقيت معزولةً عن بعضها "ومنتقدةً لبنيةٍ تؤطّرها كلـها ، وإذن، بقيـت عاجزةً عن أن تبني لنفسها كيانًا مستقلا و نسيجًا نظريًّا مستقلا"[١] إلى أن جاء كلٌّ مـن "فيرديناند دي سوسير " و "تشارلز بيرس "؛ فوضع الأول "السّيميولوجيا" قاصدًا بها العلم الذّي يُعنى بعموم الدلائل ، و هي مشتقّةٌ من الكلمة اليونانيّـة (Semaion) بمعـنى "الدّليل" أو "العلامة". و وضع ""تشارلز بيرس " "السّيميوطيقا" لتشير إلى نفس العلم[٢].

---

[١] حنّون مبارك في تقديمه كتاب " الاتّجاهات السّيميولوجيّة المعاصرة" لمارسيلو داسكال ،ص٤.

[٢] من المعلوم أنّ أصل كلمة " Semaion " هو " Semiotike " اليوناني الذي وضعه "جالينوس " ليعني به "علم الأعراض" في الطّب .

انظر : حنّون مبارك في تقديمه كتاب " الاتّجاهات السّيميولوجيّة المعاصرة" لمارسيلو داسكال ،ص٤.

Charles Morris.Signification and Significance,p.1.

• اتّجاهات و مناهج السّيمائيّـة :

أجمع كثيرٌ من النّقاد و السيمائيين على أنّ السيمائية العامة اليوم "كعلمٍ ما تزال في طفولتها"[١]. و هذا يدلّ –من ضمن ما يدل عليه– على أنّه لم توجد بعـد "سـيمائيةٌ" واحدةٌ تشتمل على مجموعةٍ من المفاهيم و المناهج المشتركة بين أولئك الّذين يدّعون أنهم "سيمائيّون". "وبعبارةٍ أخرى ، فإنّ السّيميولوجيا ما تزال في مرحلة ما قبل الأنموذج من تطوّرها كعلم. و في مثل هذا الوضع ، فإنّ عدّة "مدارس" تتعـارض لا مـن حيـث النّظريّات السّيميوطيقيّة المتنافرة التي تقترحها فحسب، وإنّما تتعارض أيضًا مـن حيـث تصوّرها لما يجب أن يُشكّل نظريّةً "سيميوطيقيةً" أو "سيميولوجيّةً" "[٢] لاسيما إذا وُضـع في الحسبان النّشأة المزدوجة "للسّيمائية" منذ ظهورها لأول مرّة علـى يـد مؤسّسَـيها "بيرس" و" دي سوسير" ، وما يمكن أن يحدث جرّاء ذلك من تعارضات واختلافات في المذاهب و الاتّجاهات التي يمكن ذكر أهمّها –هنا– و توضيحها كما في المخطّط التالي[٣]:

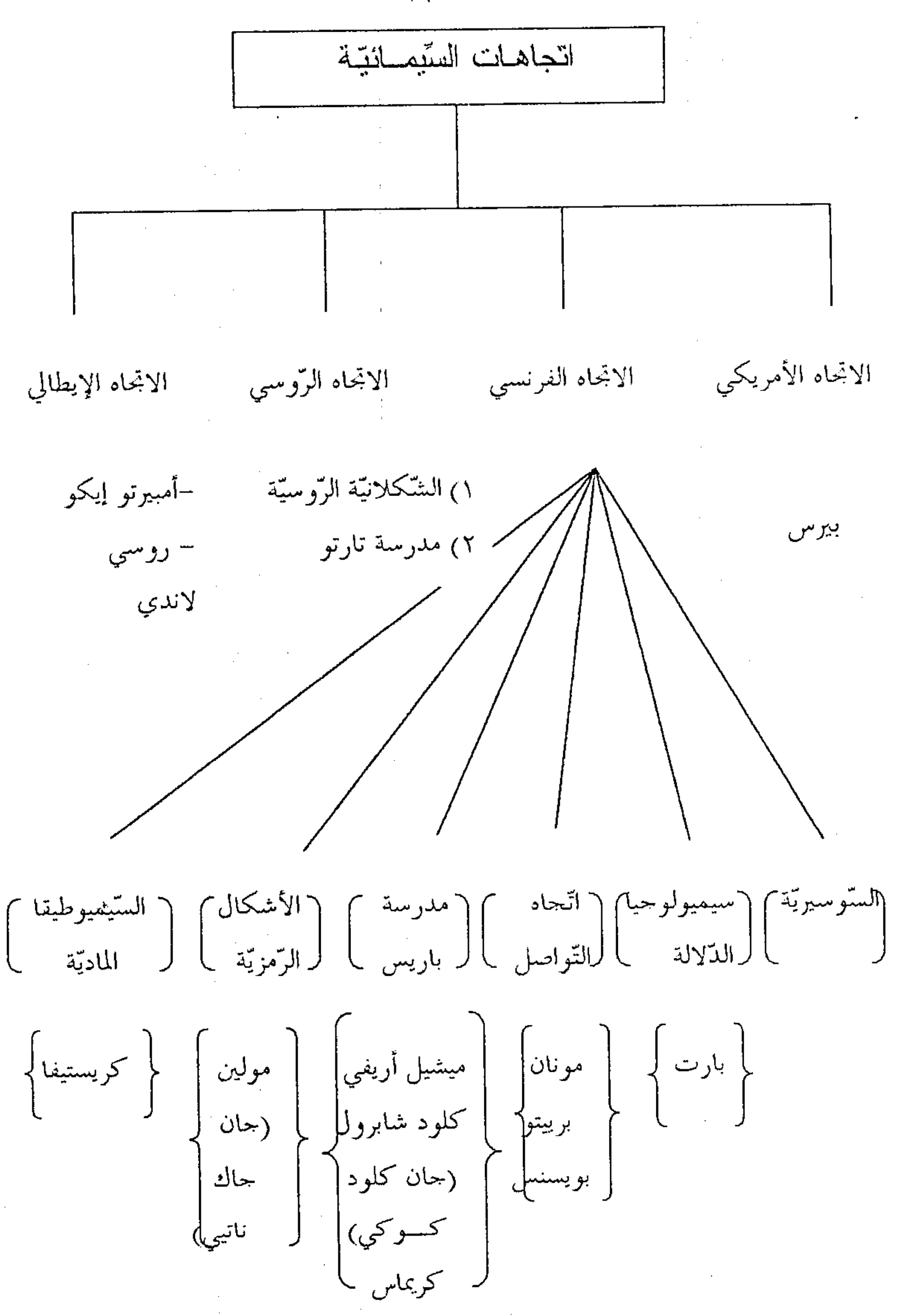
---

[١] منهم على سبل المثال :

- بيير جيرو .علم الإشارة – السّيميولوجيا – ، ترجمة منذر عياشي، ص ٢٦ .
- رولان بارت . مبادئ في علم الأدلّة ، ترجمة محمد البكري، ص٢٧-٢٩ .
- مارسيلو داسكال . الاتّجاهات السّيميولوجية المعاصرة ، ص ١٧- ١٨ .

[٢] مارسيلو داسكال . الاتّجاهات السّيميولوجية المعاصرة ، ص ١٧- ١٨ .

[٣] استُمِدّ المخطّط من دراسة : جميل حمداوي . السّيميوطيقا و العنونة ، ص ٨٣ . مع إجراء بعض التّعديلات اللازمة .


اتجاهات السّيمائيّة
الاتجاه الأمريكي
الاتجاه الفرنسي
الاتجاه الرّوسي
الاتجاه الإيطالي
بيرس
١) الشّكلانيّة الرّوسيّة
٢) مدرسة تارتو
-أمبيرتو إيكو
- روسي
لاندي
السّوسيريّة
سيميولوجيا الدّلالة
اتّجاه التّواصل
مدرسة باريس
الأشكال الرّمزيّة
السّيميوطيقا المادّيّة
بارت
مونان
بريبتو
بويسنس
ميشيل أريفي
كلود شابرول
(جان كلود
كوكي)
كريماس
مولين
(جان
جاك
ناتيي)
كريستيفا

(١) الاتجاه الأمريكي :

ارتبط هذا الاتجاه بالمنطقي الأمريكي" تشارلز ساندرس بـــيرس" ".Charles S Pierce " (١٨٣٨-١٩١٤) الذي أطلق على السّيميائية مصطلح (Semiotic) – السّيميوطيقا– ، وعرّفه قائلا :" ليس المنطق بمفهومه العام- كما أعتقد أنّني أوضحت- إلا اسمًا آخر للسّيميوطيقا ، و السّيميوطيقا نظريّةٌ شبه ضروريّةٍ أو نظريّةٌ شكليّةٌ للعلامات. و عندما أقول إنّ النّظرية (شبه ضرورية) أو إنّها (شكلية) فإنّني أعني بذلك أنّنا نرصد طبيعة العلامات كما نعرفها . ومن هذا الرّصد ، و عبر عمليّةٍ لن أعترض على تسميتها بالتّجريد ، فنحن ننقاد إلى جملٍ قد تكون خاطئةً خطأً واضحا. و بناءً على ذلك تكون تلك الجمل بمعنىً من المعاني غير ضروريةٍ ؛ و ذلك طبقًا لما تستوجبه طبيعة العلامات المستخدمة في الفكر (العلمي) أو لما يمكن أن نسمّيه فكرًا قادرًا على التّعلّم من التّجربة . أمّا عملية التّجريد فهي في ذاتها نوعٌ من الرّصد . و الملكة التي أسمّيها بالرّصد التّجريدي هي ملكةٌ تعرفها العامة لكنّها – غالبًا – ملكةٌ لا مكان لها في نظريّات الفلاسفة ".[1]

و على هذا الأساس ، تكون السيميوطيقا هي العلم الذي يدرس الدلائل اللسانية و غير اللسانية ، و من الواضح أن مفهوم الدليل ما كان له أن يكون لو لم يوسّع ليشمل مختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها .وقد أكّد "بيرس" أنّه لم يكن بوسعه أن يدرس أيّ شيءٍ ، مثل الرياضيات والأخلاق و الميتافزيقيا و الجاذبية و علم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم ... إلخ ،إلا بوصفه دراسةً سيميوطيقية".[2]

يمكن أن تُعدّ السيميوطيقا البيرسية سيميوطيقا للدلالة و التّواصل والتّمثيل في آنٍ واحد؛ لما تحمل من خصائص احتماعية و دلالية ، تعتمد على ثلاثة أبعاد : دلالية وتداولية وتركيبية. والسّبب في ذلك يعود إلى أنّ الدّليل البيرسي دليلٌ ثلاثي يتكوّن من (الممثّل/الدليل) بوصفه دليلا في البعد الأول ؛ و من موضوع الدليل (المعنى) في البعد

---

[1] تشارلز بيرس . تصنيف العلامات ، ترجمة فريال جبّوري غزّول ، ضمن كتاب " أنظمة العلامات" ، ص ١٣٧-١٣٨ .

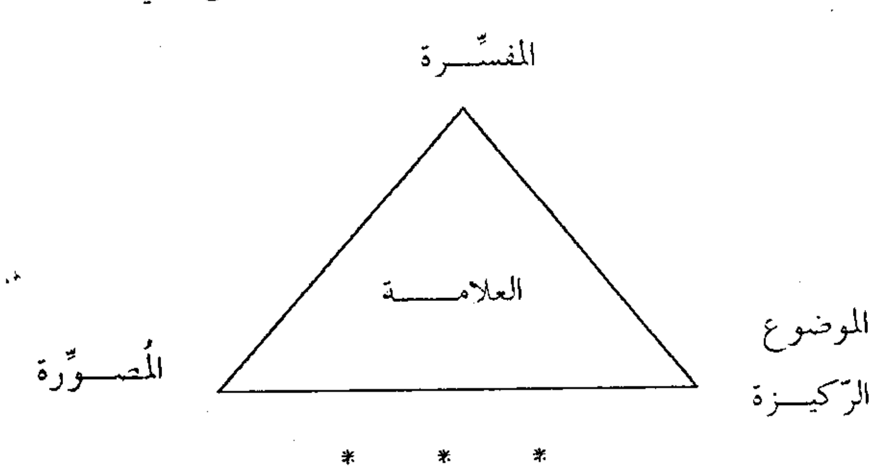
[2] حنّون مبارك . دروس في السّيميائيات، ص ٧٩ .

الثاني؛ و من (المؤوّل) الذي يُفسِّر كيفية إحالة الدّليل على موضوعه انطلاقًا من قواعـــد الدّلالة الموجودة فيه في البعد الثالث.[١]

• العلامات وثلاثيّاتها :

يُعرِّف "بيرس" ثلاثيّاته قائلاً:" العلامة أو المصوِّرة (Represntamen) هي شـيءٌ ما ينوب لشخصٍ ما عن شيءٍ ما ، من وجهةٍ ما وبصفةٍ ما، فهي تُوجَّه لشخصٍ ما ، بمعنى أنّها تخلق في عقل ذلك الشخص علامةً معادلةً أو ، ربّما ،علامةً أكثر تطـــوراً ، وهـــذه العلامة التي تخلقها أُسمّيها مفسِّرةً (Interpretant) للعلامة الأولى . إنّ العلامة تنوب عن شيءٍ ما، و هذا الشيء هو موضوعتها(Object). و هي لا تنوب عن تلك الموضوعـــة من كل الوجهات بل تنوب عنها بالرجوع إلى نوعٍ من الفكرة التي سمّيتها سابقًا ركـــيزة (Graund)) المصورة ."[٢]

وعليه يمكن تمثيل (الدّليل / العلامة) لدى "بيرس" بالشّكل التالي :



* * *

يُقسّم "بيرس" كل علامةٍ مـــن علاماتـــه الثـــلاث (المصـــوِّرة ، و المفسِّـــرة، والموضوعة/الركيزة) إلى ثلاثة أقسامٍ أخرى ترجع في مجملها إمّا إلى علاقة العلامة بنفســـها في الثلاثيّات الأولى ، أو إلى علاقتها بموضوعتها في الثّلاثيّـــات الثّانيـــة ،أو إلى علاقتـــها بمفسِّرها في الثّلاثيّات الثّالثة . يقول "بيرس" في هذا :

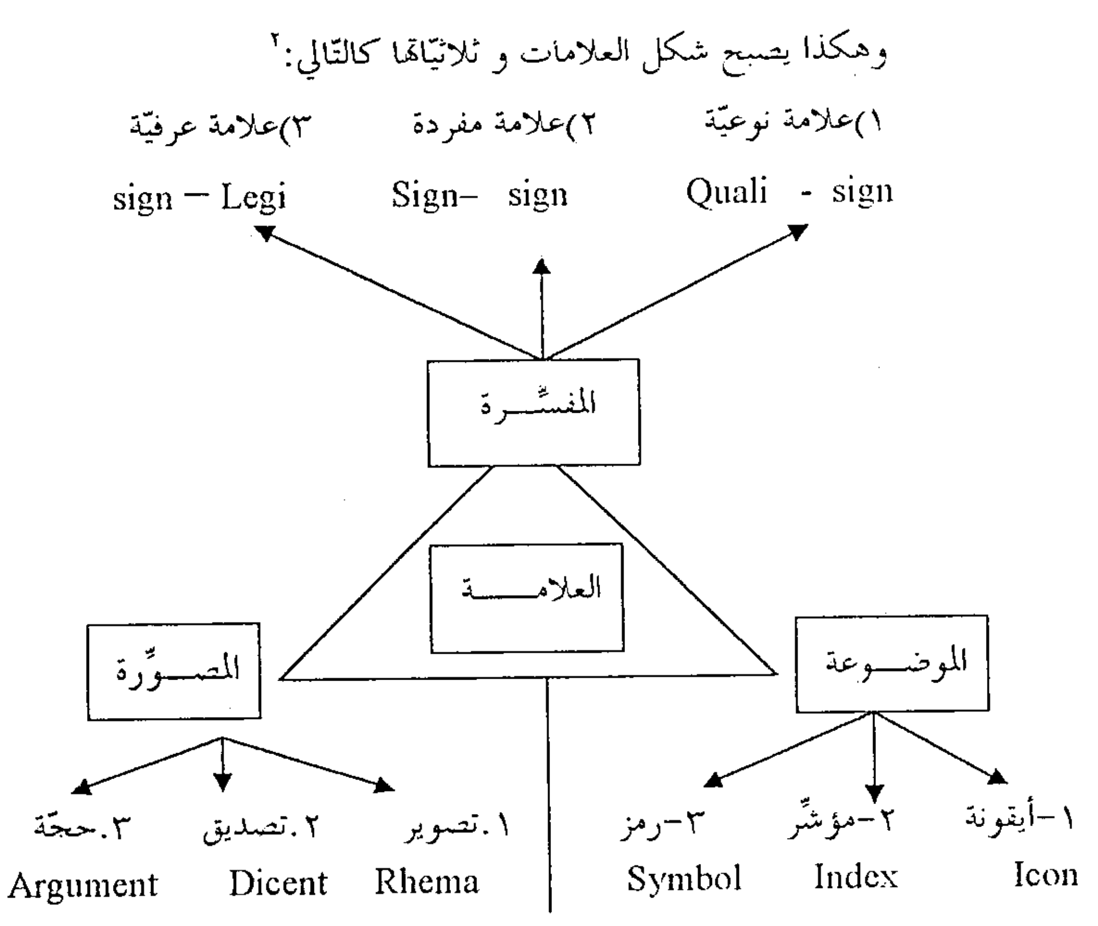
---

[١] حنّون مبارك . دروس في السّيميائيات، ١٧، ص ٧٩ . وانظر:
Michael Payne. A Dictionary of CULTURAL AND CRITICAL THEORY,p.399

[٢] تشارلز بيرس. تصنيف العلامات ، ترجمة فريال غزّول ، ضمن كتاب" أنظمة العلامات" ،ص ١٣٨ .

" يمكن تقسيم العلامات إلى ثلاث ثلاثيات .أولا :وفقًا لماهية العلامة في ذاتها وذلك باعتبارها إمّا مجرّد نوعيةٍ ،أو باعتبارها وجودًا حقيقيًّا ، أو باعتبارها عرفًا عامًّا . ويمكن تقسيمها ثانيةً وفقًا لعلاقة العلامة بموضوعتها فيما إذا كانت هذه العلاقة ترجع إلى طبيعة العلامة نفسها ،أم ترجع إلى الرّابطة الوجوديّة بين العلامة و الموضوعة ،أم ترجع إلى الرّابطة بين العلامة و المفسِّرة. ويكون التّقسيم الثالث وفقًا لتصوير المفسِّرة للعلامة إمّا باعتبارها علامةً على أمورٍ احتماليةٍ أو علامةً على أمورٍ واقعيةٍ أو علامةً على أمورٍ عقلية".[1]

وهكذا يصبح شكل العلامات و ثلاثيّاتها كالتّالي:[2]



[1] تشارلز بيرس. تصنيف العلامات ، ترجمة فريال غزّول ، ضمن كتاب" أنظمة العلامات" ،ص ١٤١ .

[2] انظر : - عادل فاخوري. تيّارات في السّيمياء،ص ٦٥.

- Thomas A.Sebeok.Contributions to the Doctrine of Sign,p.8.

(١) علاقة العلامة بنفسها (بمفسّرتها):

يمكن وفقًا للتقسيم الأول للعلامة(الدليل) إطلاق المصطلحات التالية: العلامة النوّعية و العلامة المفردة و العلامة العرفية :

أ) تُعرف العلامة النوعية(الكيفية) Qualisign بأنّها "نوعيةٌ Quality تُشكّل علامة ،و لا يمكنها أن تتصرّف كعلامةٍ حتى تتجسّد "[١].وإذن، فهي صفةٌ تمثّل القوام المادي للعلامة ؛ من صفات حسّيةٍ كالألوان و الأصوات والروائح ... إلخ ، و من محاكاةٍ للأشياء و انعكاسٍ لصورها ... و من تعلّمٍ لحركات رياضيةٍ عدةٍ ؛كتعليم السباحة – مثلا – لشخصٍ ما ؛ حيث تُؤوّل حركات ذراع المدرّب و جسمه في ذاتها و تصبح دليلا لحركات المتعلّم المماثلة كيفيًّا لحركات مدرّبه.[٢]

ب) أمّا العلامة المفردة (العينية) فهي " الشيء الموجود أو الواقعة الفعلية التي تشكّل العلامة . و لا يمكنها أن تكون علامةً إلا عبر نوعيّتها . ولهذا فهي تتضمّن علامةً عرفيّةً ، أو بالأحرى علاماتٍ عرفيةٍ متعدّدة. وتتميّز هذه العلامات العرفية بخصوصيّتها ؛ فهي لا تُشكّل إلا عندما تتجسّد فعليًّا."[٣]

إذن ، فالعلامة المفردة هي موضوعٌ أو حدثٌ فرديٌّ موجودٌ فعليًّا كما في النّصب التذكاري و الصّورة الشمسية و عرَض مرضٍ معيّن ... كذلك فإنّ الكلمات التي نستعملها في الاحتفالات الطّقوسية أو حينما نقسم أمام المحكمة أو حينما ينطق قاضٍ بحكمٍ ما ... "كل ذلك يرتبط بالسّياق و بوضع الشخص الذي يتلفّظ بهذه الكلمات ، ويرتبط أحيانًا بالتّنغيم الذي يؤدّيه ."[٤]

---

[١] تشارلز بيرس. تصنيف العلامات ، ترجمة فريال غزّول ، ضمن كتاب" أنظمة العلامات" ،ص ١٤١ .

[٢] انظر :

- حنّون مبارك. دروسٌ في السّيميائيّات ، ص ٥٣.
- سيزا قاسم و أحمد الإدريسي . ثبت المصطلحات في كتاب " أنظمة العلامات" ، ص ٣٥٣.
- عادل فاخوري. تيّارات في السّيمياء،ص ٥٥.

[٣] تشارلز بيرس. تصنيف العلامات ، ترجمة فريال غزّول ، ضمن كتاب" أنظمة العلامات" ،ص ١٤١ .

[٤] حنّون مبارك. دروسٌ في السّيميائيّات ، ص ٥٤. وانظر:

Michael Payne. A Dictionary of CULTURAL AND CRITICAL THEORY,p399.

ج) أمّا العلامة العرفيّة(القانونيّة) Legisign "فهي عرفٌ Law يُشكّل علامة. وينشئ هذا العرف على العموم .وكل علامةٍ متواضعٍ عليها فهي علامةٌ عرفيّةٌ (وليس العكس). وليست العلامة العرفية موضوعًا واحدًا بل نمطًا عامًّا قد تواضع النّاس على اعتباره دالا".[1] و الأمثلة كثيرةٌ على هذه العلامة منها على سبيل التّمثيل :كلمة "بيتٍ" ؛إذ بعض النظر عن تعدُّد لفظها أو كتابتها ، فهي علامةٌ عرفيةٌ واحدة. كذلك الحال مع ألفاظ اللغات الطبيعية ،وأنساق الكتابة المتعدِّدة ،والرّموز الرّياضية و الكيميائية، و علامات السير،و الأمارات الجويّة ، و الشّعارات الدينية كالهلال و الصّليب ... [2]

قد يُظن أنّ هذه العلامات(الدّلائل) ما هي إلا ثلاث وحداتٍ متميّزة منفصلٌ بعضها عن بعض، وليس الأمر كذلك "فالأمر يتعلّق بوظائف ثلاثٍ متميّزة تتخذ عدّة مظاهر يمكن لأي شيءٍ ،بفضلها، أن يصبح عماد دليل .إذ يمكن لنفس الشّيء الواحد أن يكون ، في الآن ذاته، دليلا —كيفيةٌ من زاوية نظرٍ معيّنةٍ ،ودليلا مفردًا من زاوية نظرٍ أخرى، ودليلا —قانونًا من زاوية نظرٍ ثالثة".[3]

(٢) علاقة العلامة بموضوعتها:

في الثلاثية الثانية يقسِّم "بيرس" العلامة من حيث الدلالة على الموضوع إلى : أيقونة Icon وشاهد Index ورمز Symbol . و يُقصد بالموضوع هنا"ما يمكن الدلالة عليه أو تسميته".[4]

أ) فالأيقون كما يُعرِّفه "بيرس":"هو العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تُعبِّر عنها الطبيعة الذاتية للعلامة فقط.وتمتلك العلامة هذه الطبيعة سواءٌ وجدت الموضوعة أم

---

[1] تشارلز بيرس. تصنيف العلامات ، ترجمة فريال غزّول ، ضمن كتاب" أنظمة العلامات" ،ص ١٤١- ١٤٢ .

[2] انظر :

-حنّون مبارك. دروسٌ في السّيمائيّات ، ص ٥٤.

-عادل فاخوري. تيّارات في السّيمياء،ص ٥٥.

[3] حنّون مبارك. دروسٌ في السّيمائيّات ، ص ٥٥ .

[4] عادل فاخوري. تيّارات في السّيمياء،ص ٥٧.

لم توجد ... و سواءٌ كان الشيء نوعيّةً ، أو كائنًا موجودًا ، أو عرفًا ، فإنّ هذا الشيء يكون أيقونًا لشبيهه عندما يُستخدَم كعلامةٍ له".[١]

إذن ، فالأيقونة وفقًا لـ"بيرس" هي علامةٌ تدلّ على موضوعها فترسمه وتحاكيه ، و تشاركه في بعض الخصائص المتشابهة بينهما ، و لكن رغم هذا التّشابه الذي يفرض على الأيقونة صفاتٍ معيّنةً من الشيء المدلول، فعن ذلك لا يلزم بالضرورة أن تكون الأيقونة موقوفةً على وجود موضوعٍ فعلي التّحقق إذ كثيرةٌ هي الأيقونات التي لا تدلّ إلا على موضوعاتٍ وهميّةٍ أو متخيَّلةٍ ،كما في بعض الرسوم – كصورة العنقاء مثلا- و المسرحيّات والأفلام... إضافةً إلى أغلب الأعمال الإبداعية التي تسبق –عادةً –فيها النماذجُ والتّصاميمُ الموضوعَ المنوي إنجازه .[٢]

من الأمثلة المتعدِّدة للأيقونة : الصّور و الرسوم و النماذج و البنيات والتصاميم والاستعارات و التوابع ... إلخ.

من الممكن استبدال أيقونةٍ بأيقونةٍ أخرى تصوِّرها ،هكذا إلى ما لا نهاية ؛"فمثلا تكون الصورة الفوتوغرافية أيقونة الأيقونة. في مثل هذه الحال ، يخص بيرس الأيقونة من الدرجة الأولى باسم الأيقونة الأصلية Genuine ، أما التي من درجةٍ أعلى فينعتها بالأيقونات الفاسدة أو المنحدرة Degenerate ."[٣]

لا تقتصر الأيقونة – كما قد يوحي أصل الكلمة- على ما هو مرئي ، بل يمكن أن توجد أيضًا في أي تشابهٍ يقع بين مختلف المعطيات الحسية من مشمومٍ و مسموعٍ وملموس ... ؛ فكما أنّ الصورة الفوتوغرافية لشخصيّةٍ ما هي أيقونةٌ لها ، فكذلك يمكن لتسجيل صوته أن يحمل نفس المعنى بما يُظهر من تشابهٍ من جهةٍ ما مع الدليل.[٤]

ب) أمّا المؤشّر فهو علامةٌ تشير إلى الموضوعة التي تُعبِّر عنها عبر تأثُّرها الحقيقي بتلك الموضوعة"[٥]، وذلك عن طريق علاقة المجاورة السببية التي تربط بينهما، و التي تقتضي

---

[١] تشارلز بيرس. تصنيف العلامات ، ترجمة فريال غزّول ، ضمن كتاب" أنظمة العلامات" ،ص ١٤٢ .

[٢] عادل فاخوري. تيّارات في السّيمياء،ص ٥٧.

[٣] المرجع السابق،ص ٥٧.

[٤] المرجع السابق،ص ٥٨.

[٥] تشارلز بيرس. تصنيف العلامات ، ترجمة فريال غزّول ، ضمن كتاب" أنظمة العلامات" ،ص ١٤٢ .

من طبيعة الموضوعة أن تكون "فردًا أو حدثًا مخصوصين متعيِّنين في المكان و الزّمـان"[١].
ومن أمثلة هذا الشّاهد : الدّخان المشير إلى النّار، و النُّصُب التي تعطي إرشـادات عـن الطريق، و التّصبيع ،و الأسهم، و أسماء العلم ،وأسماء الإشارة، والضمـائر ... إلخ.

يحدث أن يدل المؤشِّر(الشّاهد) على موضوعه بطريقةٍ يتوسّط بينهما مؤشِّرٌ آخر أو أكثر؛ فالدّخان مؤشِّرٌ على النّار ، وهذه بدورها قد تكون مؤشِّرًا على إنسان. وبهذا يكون "بيرس" قد ميّز بين نوعين من المؤشِّرات : مؤشِّرٌ أصليٌّ يرتبط مباشرةً بموضوعه ، و مؤشِّرٌ منحدر عنه ، فقد تُشكِّل الطّريق المؤدّية إلى مدينةٍ ما مؤشِّرًا أصليًا على المدينـة ، بينما تصبح إشارة السير الدالة على هذه المدينة مؤشِّرًا منحدرًا.[٢]

ج) أمّا الرّمز Symbol فهو:"علامةٌ تشير إلى الموضوعة الّتي تُعبِّر عنها عـبر عُرف ،غالبًا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعته .فـالرّمز ،إذن، نمطٌ عامٌّ أو عرف ،أي أنّه العلامة العرفية ، ولهذا فهو يتصرّف عبر نسخةٍ مطابقة. و هـو ليس عامًّا في ذاته فحسب ، وإنّما الموضوعة التي تشير إليها تتميّز بطبيعةٍ عامةٍ أيضًا."[٣]

إذن، فالرّمز هو علاقةٌ تدل على موضوعها لمجرّد الوضـع أو العـرف ، دون أن تكون هناك علاقة شبهٍ أو مجاورة كما هو الحال مع "الأيقونة" و "المؤشِّر" ... و بمـا أنّ الرّمز لا يتّصل بموضوعٍ معيّنٍ مباشرةً ، فهو بذلك لا يدلّ على فردٍ أو حـدث متعلّقـين بالزّمان والمكان، بل يرجع إلى موضوعٍ عام لا محدود ... ومن أمثلة الرّمز كلمة"بيت" التي تُستعمل في العموم للدلالة على أي بيتٍ مهما كانت الاختلافات بين البيوت المتعـدِّدة ... ومن الأمثلة كذلك ارتباط الحمامة البيضاء بالسّلام ،و الشمس بالحريّة،و صوت الغـراب بالشؤم ...إلخ .[٤]

مثلما يُميِّز "بيرس" "الأيقونة" و "الشّاهد" إلى أصليةٍ و منحدرة، يفعل كذلك مـع "الرّمز" فيُميِّز الأصلي من المنحدر ؛ إذ تنتمي إلى الرّموز المنحدرة تلك الكلمات الكليـة

---

[١] عادل فاخوري. تيّارات في السّيمياء،ص ٥٨.

[٢] المرجع السابق،ص ٥٨-٥٩ .

[٣] تشارلز بيرس. تصنيف العلامات ، ترجمة فريال غزّول ، ضمن كتاب" أنظمة العلامات" ،ص ١٤١-١٤٢ .

[٤] انظر : - عادل فاخوري. تيّارات في السّيمياء،ص ٥٩.

- عوّاد علي. معرفة الآخر :مدخلٌ إلى المناهج النّقدية الحديثة، ص ٨٢ .

الدالة على فردٍ مخصوص ؛ مثل كلمة"شمس" التي تنحصر في الدلالة على شيءٍ واحد مع إمكانية وجود شموسٍ أخرى في الوقت ذاته . و كذلك الحال مع الكلمات المجرّدة مثل "الإنسانية" التي تعني مجموعة النّاس ككلٍّ موحّد. وأخيرًا فلا ينفصل الرّمز عن غيره من الشّواهد و الأيقونات ؛ إذ لا بد في النّهاية من ارتباط بعضها ببعض كالإشارة إلى الأشياء المقصودة بالرّمز أو إلى صورٍ مشابهةٍ أخرى.[١]

(٣) علاقة العلامة بمصوِّرتها:

يميِّز "بيرس" ثلاثة فروعٍ تتعلّق بنسبة العلامة إلى التّصوير، ويستعير لها المصطلحات المناسبة من المنطق التّقليدي.و يسمِّيها على التّوالي : التّصوُّر Rhema و التّصديق Dicent والحجّة Argument .و العلامة هنا عبارةٌ عن قانونٍ عامٍّ و يُعبِّر عن عمومه هذا عن طريق التّصوُّر Rhema و التّصديق Dicent والحجّة Argument .[٢]

أ) تعني كلمة "التّصوُّر (أو الخبر) Rhema " "كلّ علامةٍ مفردةٍ أو مركّبةٍ لا تصلح لأن تكون حكمًا بل فقط حدًّا في الحكم.وهي بالتّالي لا تحتمل لا الصّدق و لا الكذب"[٣]. ومن هذا القبيل : المفردة "أسمر" ،أو المركّبة "طويل الشّعر" ،أو الاستعارة مثل "أسد" بدلا من "سمير". كذلك يمكن التّمثيل لهذا "التّصوُّر" بما يلي :

بما أن: كلّ إنسانٍ فان

و : سقراط إنسان

إذن : سقراط فان

إذ إنّ (فان) في الجملة الأولى ، و(إنسان) في الجملة الثّانية عبارةٌ عن تصورين (أوخبرين) كما في الاصطلاح المنطقي.[٤]

---

[١] عادل فاخوري. تيّارات في السّيمياء، ص ٥٩-٦٠.

[٢] انظر :

- عادل فاخوري. تيّارات في السّيمياء، ص ٦١.
- حنّون مبارك . دروسٌ في السّيميائيّات، ص ٥٧ .

[٣] عادل فاخوري. تيّارات في السّيمياء،ص ٦٢.

[٤] انظر : - حنّون مبارك . دروسٌ في السّيميائيّات ، ص ٥٨.

- عادل فاخوري. تيّارات في السّيمياء،ص ٦٢.

ب) أما كلمة "التّصديق (أو المقولة) Dicent " فهي علامةٌ "قابلةٌ للحكـم" أي أنّها تقبل الصّدق أو الكذب . و هذا يعني أنّها مُركّبٌ لا يحتاج إلى زيادة خــارج اللغــة حيث يتحقّق التّصديق كما هو واضحٌ في القضية .و تُعدُّ واجهة العمارة —مثلا ـ مثــالا للتّصديق في مجال الهندسة المعمارية ؛ إذ تؤلّف هذه الواجهة وحدةً مغلقةً تامّةً يمكــن أن يُحكم فيها بالسّلب أو بالإيجاب [1]. كذلك فإنّ المثال التّالي يمكن أن يُعبّر عن هذا التّصديق كما يلي :

١) كل إنسانٍ فان

٢) سقراط إنســان

٣) إذن سقراط فان

إذ إنّ (١) و (٢) و (٣) هي تصديقاتٌ (أو مقولاتٌ) بمعزلٍ عن بعضها بعضًا.[2]

ج) تُعرّف "الحجّة Argument " بأنّها " تأليفٌ من العلامات لا يتعلّق ســوى بالقواعد ،وهي أكمل سائر العلامات"[3]. ومن وجهة البنية تُعد الحجّة صحيحةً أيْ دائمــة الصّدق . مثال ذلك:[4]

أ هو ب

ب هو ج

إذن أ هو ج

و من قبيل الحجّة أيضًا المثال التّالي: ١) كل إنسانٍ فــان

٣) سقــراط فــان

٣) إذن سقراط فان

إذ أنّ (١) و (٢) و (٣) تعدّ في مجموعها حجّة.[5]

---

[1] عادل فاخوري. تيّارات في السّيمياء،ص ٦٢.

[2] حنّون مبارك . دروسٌ في السّيميائيّات ، ص ٥٩.

[3] عادل فاخوري. تيّارات في السّيمياء،ص ٦٢.

[4] المرجع السابق،ص ٦٢.

[5] حنّون مبارك . دروسٌ في السّيميائيّات،ص ٦٠.

يمكن القول إنّ تقسيمات "بيرس" حول العلامة تتّسم بالتّوسّع والتّشعّب المعقّـــد أحيانًا، حتى إنّها تصل إلى ستّةٍ وستّين نوعًا من العلامات، ويبقى أشهرها التّقسيم الثّلاثـي للموضوع الذي يُعدّ أكثر جدوىً و فائدة من غيره في مجالات السيميائية المتعدّدة .

* * *

هذا، وقد أخذ "بيرس" في استرداد مكانته في مجال السيميائية في أمريكا المعــاصرة، وفي باقي الدّول الغربيّة – خصوصًا فرنسا– ، بعد أن عرّف به (جيرار دولودال Gerard Delladalle) في كتابه الذي ترجَم فيه نصوصًا بيرسيةً بعنوان (كتابات حول العلامـة) . وكان هذا ما وجّه إليه الأنظار بقوّة كما حدث – مثلا – مـــع (مولينـــو Molino) وجماعته الذين أفادوا من مفهوم "بيرس" الخصب للعلامة ، و هم يضعون اللبنـــات الأولى لـــ"سيميولوجيا الأشكال الرّمزية".[١]

* * *

في مقابل مَن أفادوا من آراء "بيرس" و تعريفاته السيميائية يقف مَن يصــوّب لـــه سهام النّقد جرّاء مبالغته في تحويل كل مظاهر الكون إلى "علامة" بما في ذلـــك الإنســـان بكليّته وفكره و مشاعره،فعلامات "بيرس"هذه في نظر "إميل بنفست" لا تحيـــل في نهايـــة المطاف إلا إلى علامات أخرى،" فكيف يمكن أن نحيل إلى شيءٍ ليس في حدّ ذاته علامـــة؟ هل نستطيع أن نجد نقطةً ثابتةً نستطيع أن نرسي فيها العلاقة الأولى للعلامة ؟ إنّ المعمـــار السّيميولوجي الذي أنشأه بيرس يتجاوز تعريفه. فلا بدّ أن يَقبل النّظام الاختـــلاف بـــين العلامة و المدلول حتّى لا يُلغي مفهومُ العلامة نفسَه في عملية تكاثرٍ تمتدّ إلى ما لا نهايـــة ، ولا بدّ أيضًا أن تنضوي العلاقة في نظام العلامات ، فهذا هو منبع الدّلالة نفسها و شـــرط قيامها. ويظهر مما سبق – وعلى عكس ما يدّعيه بيرس – أنّ العلامات في جملتها لا تعمـــل بنفس الطّريقة ، ولا تنتمي إلى نظامٍ واحد. و لذلك فلا بدّ من تطوير أنظمةٍ مختلفةٍ مـــن العلامات ، و لا بدّ من تحديد العلاقة التي تقوم بينها."[٢]

---

[١] انظر سيميولوجيا الأشكال الرّمزية في هذا البحث للمزيد من التّفصيل .

[٢] إميل بنفست . سيميولوجيا اللغة، ترجمة سيزا قاسم ، ضمن كتاب " أنظمة العلامات" ، ص ١٧٢-١٧٣.

(٢) الاتجاه الفرنسي:

(أ) السيميولوجيا السوسيرية:

يُمثّل هذا الاتّجاه العالم اللغوي "فيرديناند دي سوســـير"(Ferdinand de Saussure) (١٨٥٧- ١٩١٣) الذي يُعدّ رائد علم اللغة الحديث في القرن العشرين ؛ بفضل محاضراته التي ألقاها في علم اللغة في الفترة ما بين (١٩٠٦ – ١٩١١) و التي جمعها تلامذته – بعد وفاته – في كتابٍ حمل عنوان "دروس في علم اللغة العام" .وقد تحدّث "دي سوســـير" في هذا الكتاب عن أفكارٍ أساسيةٍ للدّراسات اللغوية الحديثة ؛منها : التّمييز بين اللسان و اللغة و الكلام، و تعريف (الدّليل اللغوي/ العلامة اللغوية) ، و ثنائيّة الدّال و المدلـــول ... وتحدّث بإيجازٍ عن السّيمائيّة ،وهو ما يعنينا هنا في المقام الأول .

يبدأ "دي سوسير" حديثه عن "السّيمائيّة " قائلا إنّ اللغة نظامٌ مـــن العلامـــات المعبِّرة، لذلك فهي تُماثل أنظمة الكتابة وأبجديّة الصّمّ و البكم و الطقوس الرّمزيّـــة وآداب السّلوك و الإشارات العسكريّة ... إلخ . "ولذلك يمكن أن نُؤسِّس علمًا يـــدرس حيـــاة العلامات داخل الحياة الاجتماعية ، فيُشكّل هذا العلم جزءًا من علم النّفس الاجتمـــاعي وبالتّالي جزءًا من علم النّفس العام. و سنُطلق عليه اسم علم العلامات أو السّـــيميولوجيا (من اليونانية Semeion علامة) ... وبما أنّ هذا العلم لم يوجد بعد فيتعـــذّر علينـــا أن نقول كيف سيكون ، بَيد أنّ لهذا العلم الحق في الوجود ومكانه قد حُدِّد مسبقًا."[1]

يُلحظ من الأنظمة السّابقة المتعدّدة الدّلالات أنّ علم اللغة لا يُكـــوّن إلا جـــزءًا خاصًّا منها يتعلّق بالدّلالات اللسانيّة فقط، وأنّ مجموع تلك الدلالات اللســـانية و غـــير اللسانية هو ما يندرج تحت السّيمائية ، لذلك فعلم اللغة ليس سوى فرعٍ من هذا العلـــم العام المسمّى "السمائية" – أو السّيميولوجيا على حدّ تعبير "دي سوسير" –،هذا العلـــم

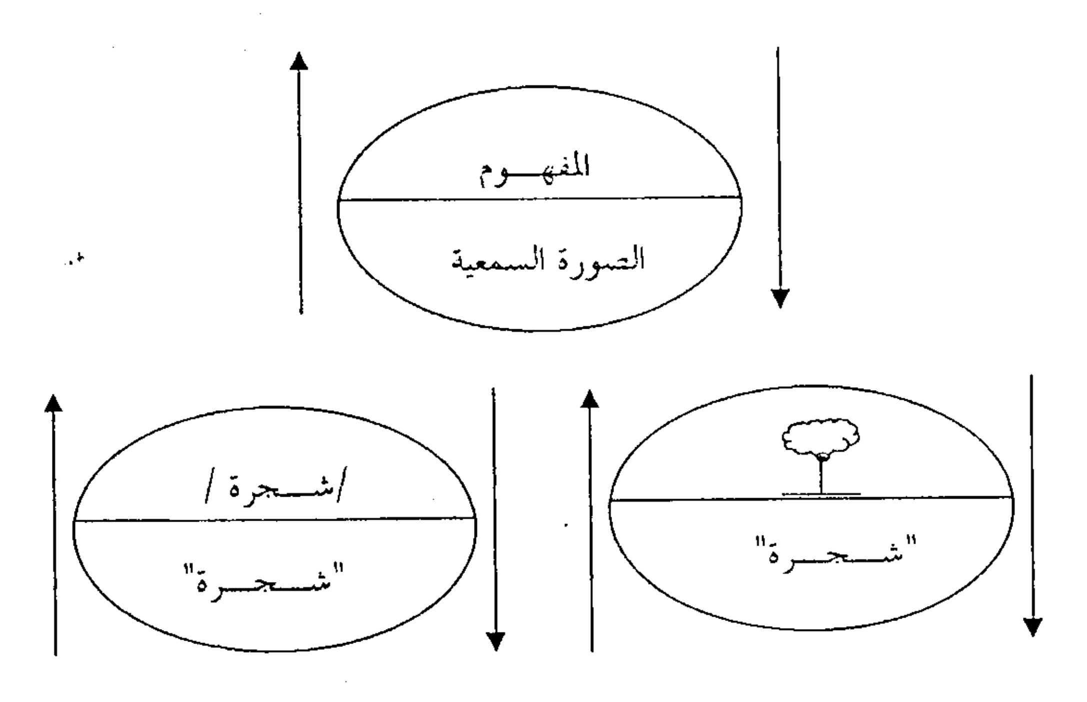
[1] فرديناند دي سوسير .دروسٌ في علم اللغة العام ، ترجمة عبد الرحمن أيّوب،ضمن كتاب أنظمة العلامات ، ص ١٣٩ .وانظر:

Jean Aitchison.LINGUISTICS,PP.23-24.
Michael Payne. A Dictionary of CULTURAL AND CRITICAL THEORY,pp.484-485.

الذي استعار عددًا من المبادئ و المفاهيم من علم اللغة الحديث ، مثل العلامة اللغويــة (أو الدليل اللغوي) و الدال و المدلول و اعتباطية الدليل[1] . ويمكن التّعرّف سريعًا على كلٍّ منها كما يلي :

-العلامة اللّغويّة و الدّال و المدلول :

تقوم العلامة اللّغوية على الرّبط بين شيئين ؛يُدعى الأوّل "مفهومًا أو دليلا" ويُدعى الثّاني "صورةً سمعيّةً أو دالا" ، وكلاهما قائمٌ على طبيعةٍ نفسيةٍ من جهةٍ ، و على اتّحــاد عقليٍّ بواسطة "العلاقة التّرابطيّة " من جهةٍ أخرى. و الصّورة السّمعية هنا هي التّصـوّر أو الأثر النّفسي الذي يتركه الصّوت فينا، وليس المسموع أو الجانب المادي البحت منه،إنّـها التّصوّر الذي تنقله الحواس لنا ، لذلك فهي "صورةٌ حسّيّةٌ" تقابل مفهومًا يكون عادةً مــن طبيعةٍ عقليةٍ "مجرّدة". وتبدو الخاصيّة النّفسيّة لصورنا السّمعيّة واضحةً عندما يدرك المرء أنّ بإمكانه أن يتكلّم مع نفسه ، وأن يستعيد ذهنيًّا قطعةً شعريّةً مثلا ، دون أن يُحرِّك شـفتيه و لسانه.[2] و بهذا ، فإنّ العلامة اللغوية هي وحدةٌ نفسيّةٌ مزدوجةٌ يمكن تمثيلها كالتالي :



[1] فرديناند دي سوسير ،دروسٌ في علم اللغة العام ، ترجمة عبد الرحمن أيّوب،ضمن كتاب أنظمة العلامات ، ص ١٤٩ .

[2] المرجع السابق،ص ١٥٢ – ١٥٣ .

أمّا الدّلائل الطّبيعيّة – كالأصوات المحاكية و علامات التّعجب – فمع قلّة عددها مقارنةً بالدّلائل الاعتباطيّة ،فإنّ اختيارها في حدّ ذاته اعتباطيٌّ أيضًا؛إذ لا تعدو أن تكون محاكاةً تقريبيةً، وشبه متعارف عليها لدى أبناء اللغة الواحدة. وبذلك تكون هذه الأصوات والعلامات قد فقدت جزءًا من خاصيّتها الأولية ، واكتسبت طابع العلامة اللغوية بالمعنى العام الذي لا يخضع لدافعٍ معيَّن، وأصبحت ذات قيمةٍ ثانويةٍ وأصلٍ رمزيٍّ مشكوكٍ فيه إلى حدٍّ ما.[1]

-مميّزات الدّليل السّوسيري :

يمكن إيجاز مميّزات الدّليل السّوسيري بما يلي:[2]

(١) الدّليل صورةٌ نفسيّةٌ مرتبطةٌ باللّغة لا بالكلام.

(٢) يستند الدّليل على عنصرين أساسيّين هما : الدّال و المدلول ، مع إبعاد الواقع المادي أو المرجعي ؛ لأنّ إقصاء المرجع يَعني أنّ لسانيات "سوسير" شكلانية وليست ذات بعدٍ ماديٍّ أو واقعي.

(٣) اعتباطيّة الدّليل ،ما عدا الأصوات الطّبيعيّة و صيغ التّعجب.

(٤) يُعدّ النّموذج اللساني هو الأمثل و الأصل في المقايسة عند دراسة الأدلّة غير اللفظيّة.

(٥) إنّ الدّليل السّوسيري محايدٌ ، يقصي الذات و الأيديولوجيا، و يتّسم بالتّجريد.

---

[1] انظر:

- فرديناند دي سوسير .دروسٌ في علم اللغة العام ، ترجمة عبد الرحمن أيّوب،ضمن كتاب أنظمة العلامات ، ص ١٥٥- ١٥٦ .

- فرديناند دي سوسير. دروسٌ في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي و آخرون،ص ١١٣ -١١٤ .

[2] جميل حمداوي. السّيميوطيقا والعنونة، ص ٨٨ .

هذا ويمكن أن يُوجّه النّقدُ إلى "سوسير" لإغفاله بعض المؤشّرات الضروريّة في التّدليل كالرّمز و الإشارة والأيقون، وحصره العلامة في إطارٍ ثنائيٍّ قائمٍ على (الدّال والمدلول) ، ومحاولته التركيز على شكلنة المضمون ،وإبعاد الواقع أو المرجع بمحاولاته المختلفة . وقد عرض "رولان بارت" تصوّر "سوسير " للسّيميولوجيا عندما جعلها العلم العام الذي يضم تحته اللسانيات ،وعمد – أي"بارت" – إلى قلب الأطروحة مؤكّدًا شموليّة اللسانيات وانخراط السّيميولوجيا تحت لوائها. كما سدّد "بارت" بعض الانتقادات الأخرى على الجانب النّفسي الذي حدّد العلاقة بين الدّال و المدلول السوسيريين واتّحادهما في دماغ الإنسان عن طريق الإيحاء النّفسي ...[1]

على الرغم من تلك الانتقادات التي وُجِّهت إلى "سوسير" فقد أثرى المقاربات السّيمائية بتصوّراتٍ و مفاهيم ومصطلحاتٍ لسانيةٍ عدةٍ ذات فعاليةٍ كبيرةٍ في دراسة النّصوص و فكّ مغاليقها ...[2]

ممّا سبق يمكن التّفريق بين "سيميولوجيا" دي سوسير و "سيميوطيقا" بيرس بما يلي:

(١/أ) يرى "سوسير" أنّ العلامة تفصح عن علاقةٍ ثنائيةٍ تجمع بين المفهوم الذّهني للشيء (الدال) و بين الصورة السمعية له (المدلول).وهو بهذا يؤكّد العلاقة الاعتباطية بينهما مغفلا – في الوقت ذاته – ما للعلامة من علاقةٍ كبيرةٍ بواقعها الخارجي.[3]

(١/ب) يرى "بيرس" أنّ العلامة تفصح عن علاقةٍ ثلاثيةٍ تتكوّن من ممثّلٍ أولٍ يحيل إلى موضوعٍ ثانٍ عن طريق مؤوّل ثالث .ويقوم هذا التّقسيم الثلاثي على مقولة منطقية تقضي بأنّ كل نظامٍ لا بد له من أن يكون ثلاثيّا.[4]

---

[1] عوّاد علي .معرفة الآخر : مدخلٌ إلى المناهج النّقديّة الحديثة، ص ٧٧.

عزا (جورج مونان) هذه النّزعة النفسية في النظرية السوسيرية إلى أنّ سوسير كان "رجل عصره" مما يعني أنّ نظريّته تدخل ضمن سياق "علم النفس" الذي كان شائعًا في ذلك الوقت.

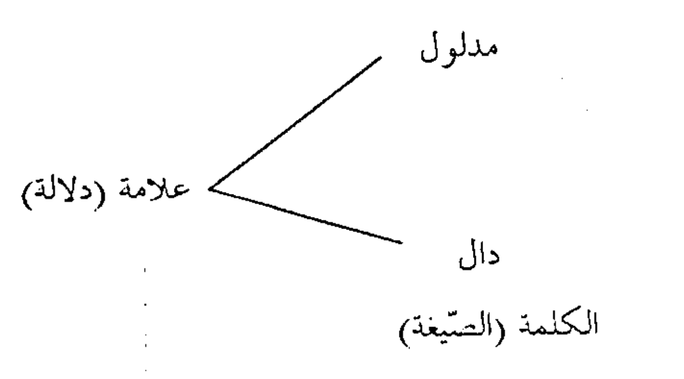
[2] جميل حمداوي. السّيميوطيقا والعنونة، ص٨٩.

[3] محمد السرغيني .محاضرات في السيميولوجيا،ص ٥٦.

[4] المرجع السابق،ص ٥٦.

وبهذا يُلحظ اقتصار "سوسير" في تقسيم العلامة الثّنائي إلى دالٍ و مدلول، مع ما يُقابله من تقسيم "بيرس" الثلاثي الذي يضيف مفهوم المرجع وما يُمثّله من ارتباط العلامة بواقعٍ معيّن ....:[1]

سوسير :



بيرس :

مدلول

علامة (دلالة) ـــــ المرجع

الواقع المعين بواسطة العلامة

دال

الكلمة (الصّيغة)

[1] مشهور مصطفى .علم السيمياء في المسرح،ص ٩٣ .

(٢/أ) العلامة لدى "سوسير" علامةٌ لغويةٌ لا غير.[١]

(٢/ب) العلامة لدى "بيرس" كما تكون علامةً لغويةً تكون أيضًا غير لغوية .
وهي من حيث طبيعتها و وظيفتها أشكال ثلاثة :الأيقون و الإشارة و الرّمز. وهذه بدورها تتفرّع إلى ثلاثيّات أخرى ، هي :[٢]

-الموضوع : ١)العلامة الأيقونية. ٢) العلامة الإشارية. ٣) العلامة الرّمزية.
-المؤوّل: ١)النوعية. ٢)المفردة. ٣)العرفية.
-الممثّل : ١) التصوير. ٢)التصديق. ٣)الحجة.

(٣/أ) مفهوم العلامة السّوسيري مفهومٌ ضيّقٌ لا يشمل كل أنواع العلامات ،بل يجعل علاقة الدال بالمدلول علاقةً اعتباطيةً ، و يستثني من بينها ما كان رمزًا أو إشارة.
(٣/ب) مفهوم العلامة البيرسي مفهومٌ واسعٌ يشمل كل أنواع العلامات ، ويتناولها بالتّحليل.[٣]

(٤/أ) العلامة لدى "سوسير" أساس السيميولوجيا ، وهي بهذا المفهوم تعدّ جزءًا من علم النّفس العام.
(٤/ب) العلامة لدي "بيرس" أساس السيميوطيقا ، و هي بهذا المفهوم تعدّ جزءًا من علم المنطق .[٤]

---

[١] محمد السرغيني .محاضرات في السيميولوجيا ،ص ٥٧.
[٢] انظر :
- عادل فاخوري. تيّارات في السّيمياء،ص ٦٥.
- محمد السرغيني .محاضرات في السيميولوجيا،ص ٥٧.
[٣] محمد السرغيني .محاضرات في السيميولوجيا ص ٥٧.
[٤] المرجع السابق،ص ٥٧.

(ب) سيميولوجيا الدّلالـــة :

يمثل هذا الاتجاه رولان بارت الذي يولي اهتمامًا كبيرًا بالدلالة[١] لدرجـــةٍ يجعـــل معها أجزاءً كبيرةً من الحقول المعرفية و المجالات السيمائية ترجع في أساسها إلى مســـألة الدلالة هذه ؛كعلم النفس و البنيوية و النقد الأدبي ... و غيرها ؛ إذ أنّها لا تدرس الوقائع إلا من كونها ذات دلالة و معنى . و وجود الدلالة يؤدي إلى وجود السيمائية التي يـــرى "بارت" أنّ بإمكانها أن " تسدي خدمات لبعض العلوم و تصاحبها في طريقها و تقـــترح عليها نموذجًا إجرائيًا ، يحدد ، انطلاقا منه ، كل علم نوعية ما ينصبّ عليه "[٢]. و قد كان هذا الاهتمام بالسيمائية نقطة تحوّلٍ هامةٍ في تاريخ بارت الفكري و ذلك بانتقالـــه مـــن البنيوية إلى السيمائية ، أي من بنيويةٍ وصفيةٍ تبنّتها علومٌ تقليديةٌ محدودةٌ من انثروبولوجيـــا وعلم نفس و تاريخ ... إلى سيمائية لا محدودةٍ موضوعاتها نصوصٌ متجددةٌ ينتجها الخيال من حكاياتٍ و صورٍ و تعابيرَ و لهجاتٍ و أهواءٍ و بنياتٍ تتمتّع بمظهر الاحتمال و عـــدم يقين الحقيقة .[٣]

و يبقى "بارت" من أقوى المفسّرين "لسوسير" فيما يتعلّق بالعلامة اللغويّة حينمـــا يذهب في حديثه عن الأسطورة[٤] إلى أنّ أيّ تحليلٍ (للعلامة اللغوية / الدلالـــة) يقتضـــي وجود علاقةٍ ترابطيةٍ بين الدال والمدلول .

---

[١] يحتذي " رولان بارت" بتقسيم " فيرديناد دي سوسير" الثنائي للعلامة اللغوية إلى دال و مدلول ، و لكنه يطلق على هذه (العلامة اللغوية) مصطلح (الدلالة) . انظر :

- ميجان الرويلي . دليل الناقد الأدبي، ص٢٥ .
- عوّاد علي. معرفة الآخر ، ص ٩٦.

[٢] رولان بارت . درس السيميولوجيا،ترجمة عبد السلام بنعبد العالي،ص ٢٥ .

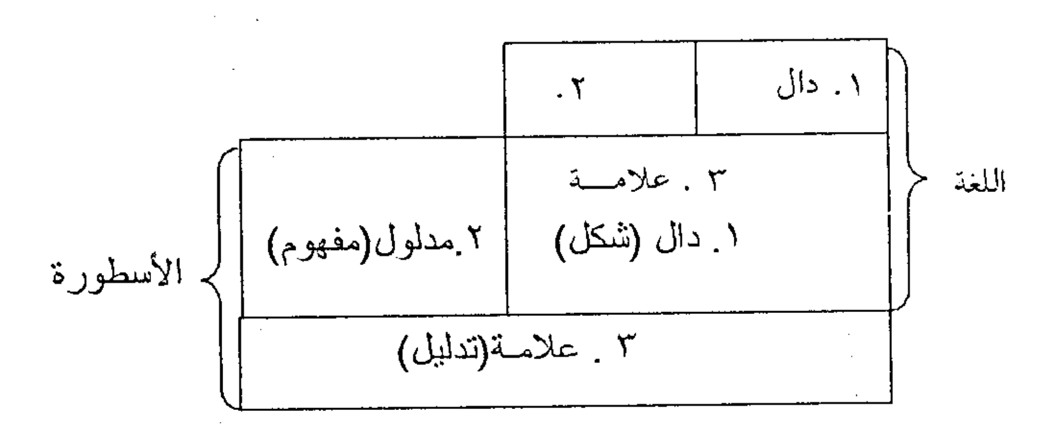
[٣] المرجع السابق،ص ٢٦ .

[٤] لا يعني بارت بالأسطورة "علم الأساطير التقليدي ،بقدر ما يعني النظام المعقّد للصور الذهنية و المعتقدات التي يكوّنها مجتمعٌ ما لكي يسند و يوثق شعوره بوجوده هو : أي نسيج نظامه الخاص بالمعنى نفسه ." (ترنس هوكز. البنيوية و علم الإشارة ، ١٢٠).

و يمثّل لذلك بباقة الورد التي يمكن أن تستعمل لترمز إلى العاطفة ، و عندما نفعل ذلك تصبح باقة الورد (دالا) و العاطفة (مدلولا) و تُنتِج العلاقةُ بينهما اللفظةَ الثالثة (باقة الورد)بوصفها علامة." و بوصفها علامة من المهم أن نفهم أنّ باقة الورد شيءٌ مختلف تمامًا عن باقة الورد بوصفها دالا : أي بوصفها كيانًا زراعيًّا .و تكون باقة الورد بوصفها دالا ، خالية و بوصفها علامةٌ ملأى . و ما مَلأها (بالتدليل) هو الجمع بين هدفِي (أنا) و طبيعة التقليدية في المجتمع و القنوات التي تُعرض عليّ سلسلة من الوسائل الملائمة للغرض "[١]، فالسلسلة واسعةٌ لكنها ذات صيغةٍ تقليديةٍ ، وبهذا فهي محدودةٌ ، وتعرض أيضًا نظامًا معقّدًا لطرائق الترميز.

و يرى "بارت" أنّ الأسطورة ذات خصوصيةٍ ترميزيةٍ ناتجةٍ عن عملها باستمرارٍ كنظامٍ إشاريٍّ من نمطٍ ثانٍ، مركّب على أساس سلسلةٍ إشاريةٍ موجودةٍ قبلها. ويقتضي ذلك أنّ (العلامة اللغوية /الإشارة) في النظام الأول،و المكونة من ترابط الدال و المدلول، تصبح مجرّد دال من النمط الثاني و هكذا ...

يقول "بارت" في هذا الصدد :"يحدث كل شيءٍ كما لو أنّ الأسطورة تقلت النظام الشكلي للتدليلات الأولى إلى جوانب فرعية . وبما أنّ هذا النقل الجانبي جوهريٌّ في تحليل الأسطورة سأمثّله بهذا الطريقة . ويفهم منها طبعًا أن الشكل المكاني الذي اتخذه النموذج هنا هو شكلٍ مجازي "[٢]



[١] ترنس هوكز . البنيوية و علم الإشارة ، ترجمة مجيد الماشطة ، ص ١١٩ .

[٢]. المرجع السابق،ص ١٢٠ .

و هكذا فإنّ الأسطورة تقوم بأخذ العلامة المستقرّة مسبقًا و المكتملة تدليلا لتجريدها من دلالتها السابقة و تجعلها دالا جديدًا خاليًا من أي دلالة.[١]

من جهةٍ أخرى تتطلّب السيمائية "البارتية" وجود اللغة التي تقوم عليها دلالات الصور والأشياء والسلوكيّات ... و غيرها مما لا يمكنه الاستقلال عن اللغة .ويُعلّق "بارت" على ذلك قائلا :" و مما لا مراء فيه أنّ الأشياء ،و الصّور،والسّلوكيّات قد تدلُ، بل و تدلُّ بغزارة، لكن لا يمكنها أن تفعل ذلك ، بكيفيّةٍ مستقلّة. إذ أنّ كل نظامٍ دلائليّ يمتزج باللغة" ؛فالماهيّات البصريّة من سينما و مسرحٍ و صورٍ صحفيّةٍ ... إلخ ، تعضد دلالاتها عن طريق اقترانها برسالةٍ لسانية ؛ كذلك فإنّ مجموعات الأشياء كاللباس و الطعام وغيرها لا ترقى إلى مستوى الأنظمة إلا بمرورها عبر البديل اللساني الذي يُجزّئ دوالها و يُسمّي مدلولاتها ..[٢]

إذن، فاللغة هي التي تحقّق للوجود الإنساني عالم المدلولات بإنتاج المعنى و إسنادها الدلالة إلى الأشياء ، وهي التي تدعم التواصل الإنساني و تسند الوظائف إلى الأنساق اللسانية و غير اللسانية المستخدمة في الحياة اليومية ، مع جعلها الأنساق اللفظية هي الأساس الذي تتفرّع عنه أنساق التواصل الأخرى الخطية و الإشارية و المرئية... إلخ .

و عليه فإنّ المعرفة السيمائية لا يمكن أن تكون راهنًا غير نسخةٍ من المعرفة اللسانية.وبهذا يقلب "بارت" المعادلة السوسيرية قائلا:إنّه " يجب من الآن تقبّل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري ، ليست اللسانيات جزءًا ، ولو مفضّلا من علم العلامة العام ، ولكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعًا من اللسانيات ."[٣]

و ختامًا ، يقرر "بارت" حقيقة أنّ " السيميولوجيا" ما تزال تبحث عن ذاتها بتؤدة وتروٍّ ، و أنّها بحاجةٍ إلى مزيدٍ من التصميم .وهو يعتقد أنّه لا يمكن أن يوجد أي كتابٍ وجيزٍ لمنهج التحليل هذا ، وذلك على الأكثر بسبب سمته المتسعة التي ستجعل "السيميولوجيا" علم كل الأنساق الإشارية الدّالة ..[٤]

---

[١] ترنس هوكز . البنيوية و علم الإشارة ، ترجمة مجيد الماشطة، ص ١٢١ .

[٢] رولان بارت . مبادئ علم الأدلة ، تعريب محمد البكري،ص ٢٨.

[٣] المرجع السابق،ص ٢٩.

[٤] المرجع السابق،ص٢٧. و انظر : بيير جيرو . علم الإشارة – السيميولوجيا ، ترجمة منذر عيّاشي، ص٢٦ .

(ج) اتجـــاه التّواصـــل :

يمثل هذا الاتجاه كلٌّ من بريتـــو Prieto ، و مونـــان Mounin ،و بويســنس Buyssen ،و مارتينيه ... Martinet وغيرهم . ويقوم هذا الاتجاه في أساســه علــى القول بــ" الوظيفة التواصلية /الإبلاغية" " للدليل / العلامة" التي تجعله يتكوّن — جــرّاء ذلك —من ثلاثة أجزاء ، هي : الدال و المدلول و (الوظيفة/ القصد) .

وقد أكّد كلٌّ من (بويسنس وبريتو و مونان) ضـــرورة العــودة إلى الفكـــرة السوسيرية القائلة بالطّبيعة الاجتماعية للعلامات ؛ و ذلك تلافيًـــا لتفكُّــك موضـــوع السيمائية ،إذ حصروها —أي السيمائية— بمعناها الدقيق في دراسة أنساق العلامـــات ذات الوظيفة التّواصلية ، فهذا "مونان" ينادي بتطبيق "المقياس الأساسي القاضي بـــأنّ هنـــاك سيميوطيقا أو سيميولوجيا إذا حصل التّواصل"[1] .وهـــذا "بريتـــو" يستشـــهد بـــرأي "بويسنس" قائلا : " ينبغي للسيميولوجيا حسب بويسنس ،أن تهتـــم بالوقـــائع القابلـــة للإدراك المرتبطة بحالات الوعي، و المصنوعة قصدًا من أجل التّعريف بحالات الوعي هـــذه و من أجل أن يتعرّف الشاهد على وجهتها ... التّواصل في رأي بويسنس هو ما يكـــوّن موضوع السيميولوجيا."[2]

و لا تقتصر هذه الوظيفة التواصلية على الرسالة اللسانية فقط ، بل توجد أيضـــا في البنيات السيمائية " التي تشكلها الحقول غير اللسانية، غير أنّ هذا التواصـــل مشـــروطٌ بالقصدية ، وإرادة المرسل في التأثير على الغير ، إذ لا يمكـــن للعلامـــة أن تكـــون أداة التواصلية القصدية ما لم تشترط القصدية الواعية ،و بناءً على ذلك انحصـــر موضـــوع السيمائية في العلامات القائمة على الاعتباطية، لأنّ العلامات الأخـــرى ليـــس ســـوى تمظهرات بسيطة "[3].

و بناءً على هذا تكون للعلامات السيمائية وظيفةٌ تواصليةٌ اجتماعيةٌ يمكن علـــى إثرها تقسيم التواصل السيمائي إلى محورين اثنين ، هما :

---

[1] مارسيلو داسكال . الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، ص ٣٨ .

[2] المرجع السابق، ص ٣٩ .

[3] عوّاد علي. معرفة الآخر، ص ٨٤ .

١. التواصل اللساني : الذي يتم عبر الفعل الكلامي و التبادل الحواري بين المتكلم و المستمع .

٢. التواصل غير اللساني : الذي يعتمد على أنظمة سننية غير لغوية ، يمكن تصنيفها إلى ثلاثة معايير ، هي :

أ) معيار الإشارة النسقية : ويتميز بثبات العلامات و ديمومتها ، مثل : علامات السير الثابتة .

ب) معيار الإشارة غير النسقية : وهو على خلاف الأول ؛إذ يتميز بعدم ثبات علاماته و عدم ديمومتها ،مثل :الملصقات الدعائية المتغيرة الرامية إلى جذب انتباه المستهلك .

ج) معيار الإشارية : ويقوم على العلاقة الجوهرية الأساسية بين مضمون المؤشر و شكله ، كتلك الشعارات المعلقة على واجهات المحال التجارية و المشيرة إلى أنواع البضائع الموجودة ... ويدخل ضمن هذا المعيار "الإشارية ذات العلاقة الاعتباطية" كما في إشارة الصليب الأخضر إلى الصيدلية ...[1]

[1] عواد علي . ص ٩٢ – ٩٣ .

(د) مدرسة باريس السيميوطيقية :

تضم هذه المدرسة كلا من "جريماس" و"ميشيل أريفي" و"كلود شابرول" و"جان كلود كوكي". وقد تتلمذ هؤلاء على أفكار "سوسير" و " بيرس" . و أصدروا عام (١٩٨٢) كتابا حوى أعمال مدرستهم حمل عنوان :"السيميولوجيا ، مدرسة باريس سنة ١٩٨٢" ، و قد استهله "جان كلود كوكي " بفصل نظري تحدث فيه عن المنطلقات و الدوافع الداعية لتأسيس هذه المدرسة ... و من أهمها التأكيد على ضرورة الاهتمام بالأنظمة الدلالية للعلامات و عدم الاكتفاء بأنظمتها الشكلية فقط ...

-جريماس و مربعه السيمائي :

حث "أ.ج.جريماس" (A.J.Greimas) الباحث السيمائي على عدم الاكتفاء بعملية المزاوجة بين المفاهيم و القيام بإيجاد التعارضات الاستبدالية فقط، بل يجب عليه كذلك أن يقدم نموذجا يسعى إلى الكشف عن منظومة المعنى ؛ لأن كل معنى لا يقوم على تعارضات ثنائية فقط، وإنما على تعارضات رباعية كما في:) أسود: أبيض) و (لا أسود : لا أبيض) ... و هو ما يعرف اليوم باسم " المربع السيمائي" الذي يمكن أن يطبق على أي فعل إنساني (معرفي أو خيالي).[1]

تقوم علاقات المربع السيمائي على التضادية (التضاد وشبه التضاد) ، و التناقض ، و التضمن، و تحكم هذه العلاقات " قيم موقعية و تعارضات كيفية وحرمانية و عدمية؛ فالتعارضات الكيفية تعتري التضادية ،و التعارضات الحرمانية تصيب التناقض "[2] فـ (رجل/ امرأة) – مثلا- من قبيل النفي الكيفي ، و (رجل/ فرس) من قبيل النفي الحرماني ، و توضيح ذلك أن سمات الرجل المميزة هي:

[+حي] ، [+ذكر]، [+بالغ] ، [+عاقل] ... إلخ ،

و سمات المرأة : [+حية] ، [-ذكر]، [+بالغة] ، [+عاقلة] ... إلخ ،

وسمات الفرس: [+حية] ، [-ذكر]، [-بالغة] ، [-عاقلة] ... إلخ .

---

[1] أنور المرتجي .سيميائية النص الأدبي،ص ٤٠ -٤١ .

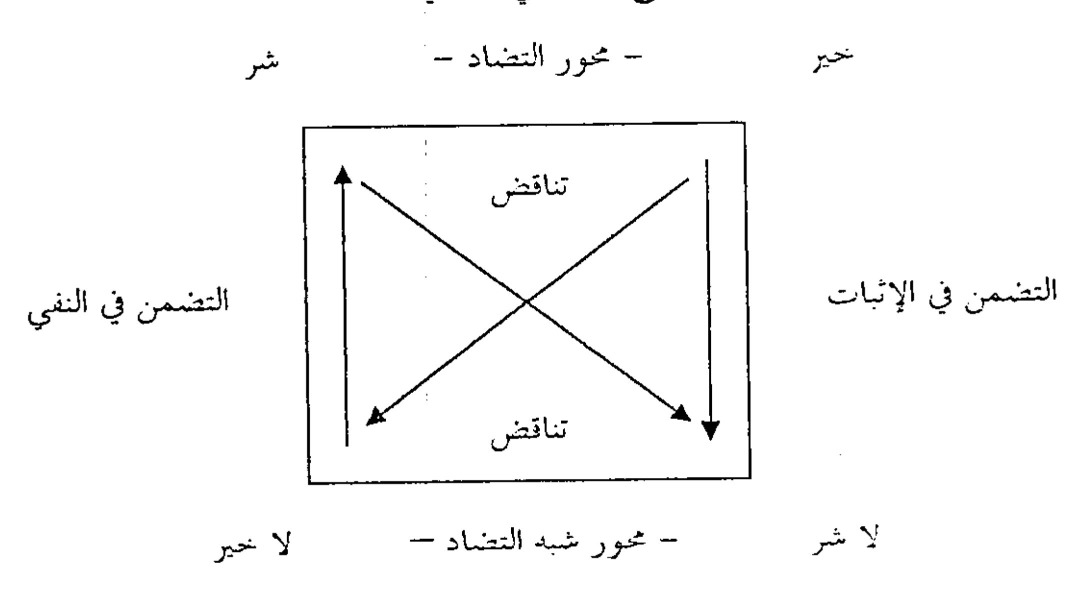
[2] محمد مفتاح. دينامية النص،ص٩.

و بهذا يتبين أن النفي كان كيفيا بين حدي (رجل/ امرأة) لأن الفروق لم تكن كثيرة بينهما ، بينما كان النفي حرمانيا بين (رجل/ فرس) لوجود فروق كثيرة بينهما. أما في حالة (رجل/ لا رجل) فإن الحدين متناقضان و لا يمكن أن يجتمعا معا، وهذا ما يسمى بالنفي العدمي :

سمات "رجل": [+حي] ، [+ذكر]، [+بالغ] ، [+عاقل] ... إلخ .
سمات "لا رجل": [-حي] ، [-ذكر]، [-بالغ] ، [-عاقل] ... إلخ .[1]

و بالإضافة إلى ما سبق فإن هناك العلاقة بين محور التضاد و شبه التضاد التي تنتج "التناقض" كما في (رجل/امرأة) ، و (لا رجل/ لا امرأة) ، و العلاقة بين مؤشر الإثبات و مؤشر النفي و ما ينتج عنها من "تضاد" كما في (رجل/ لا امرأة) ،و(لا رجل/ امرأة)، كما أن هناك علاقة التضمن التي يمكن أن تفهم بقولنا إن " لا أصفر" — مثلا — يتضمن (أزرق، وأبيض ، و أسود ،...) و إذا قلنا (لا أحمر) فإنه يتضمن (أصفر، و أزرق، وأخضر ،...).[2]

و عليه يمكن تمثيل هذا المربع السيميائي كالتالي[3] :



[1] محمد مفتاح. دينامية النص،ص٩-١٠.

[2] المرجع السابق،ص١٠.

[3] انظر تطبيقات "جريماس" على نظريته في كتابه:
A.J.Greimas.Maupassant - The Semiotics of Text,pp.xxiiv-xxviii.

(هـ) جماعة (تـل كل) :

(تل كل Tel Quel)[١] هو اسم مجلةٍ فرنسيةٍ تُعنى بالأدب و النقد ، أصدرها "فيليب سولرز" عام (١٩٦٠م) ، و منذ ذلك الحين و هي تستقطب أهم أعلام النقد و الأدب أمثال "جوليا كريستيفا"(Julia Kristeva) ، و" جيرار جينيت"(Gerard) (Genette)، و"تزفيتان تودوروف" (Tzvetan Todorov) ... وآخرين . وقد وضع هؤلاء نصب أعينهم أنّ الهدف من هذه المجلة هو تحليل الأعمال الفنية خارج كل السياقات الدخيلة على الأدب ،والعمل على مقاطعة البنيوية ذات الموروث الوصفي، و بحدودها المنطقية الساكنة التي تهدف إلى قراءاتٍ منغلقةٍ تريد تأصيل نماذج ثنائيةٍ محددة. ومع تعدّد الكتابات والموضوعات التي تناولها أعضاء هذه المجلة فقد كان القاسم المشترك بينهم هو رفض المناهج النقدية التقليدية ،و تشجيع الدراسات الحديثة و العمل على نشرها[٢]، والرغبة في إيجاد نقدٍ علميٍّ لا يقوم على المقولات المستهلكة ،بل على سيمائيةٍ تهدف إلى تطوير طرائق منفتحةٍ للقراءات المتعددة ، تبحث في جوهر الأنظمة الفكرية والفلسفية واللغوية والأدبية في محاولةٍ منها للقبض على سيل المعاني اللامحدودة. و لم تكن اللسانيّات هدفا لأعضاء هذه المجلة ، بل كانت وسيلةً لاكتشاف دلالات النص الأدبي ،و كثيرًا ما عاد نقّادها إلى" سوسير" ،و"ياكوبسون" ،و" شومسكي"، و"جريماس"، دون أن يلتزموا بمدرسةٍ لسانيةٍ محدّدة .[٣]

---

[١] Tel Quel تعني بالعربيّة: كما هو .

[٢] كما فعلت مع الشكلانيين الروس الذين نشرت لهم مختارات من أعمالهم جمعها "تودوروف" في كتاب "نظرية الأدب" سنة ١٩٦٦م ، و قد ترجمه إلى العربية "إبراهيم الخطيب " تحت عنوان :"نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانييّن الروس" ، تزفتان تودوروف .

[٣] انظر :

- عبد الله إبراهيم . معرفة الآخر ،ص ٢٩ –٣١ .
- محمد عزّام . النقد و الدلالة : نحو تحليلٍ سيميائيٍّ للأدب(ضمن سلسلة دراسات نقدية عربية)، ص٦١ .

- أهم المبادئ الأدبية و النّقديّة عند جماعة (تل كل) :

أ. الكتابـــــة :

ترى هذه الجماعة أنّ الكتابة لا يمكنها أن تمثّل الواقع الذي تتناوله مثلما تمثّل واقعها الذاتي ؛ فوظيفتها الإنتاجية لا تختص بالعالم أو اللا شعور ، ولا بالتدليل علـــى الحقيقـــة وإبرازها ، " إنّما هي مكانٌ نقديٌّ يظهر فيه النص حصيلةً لتوزيع العلاقات بين الكتابـــة والكلام . و الكتابة لا تتمركز على الذات أو التاريخ ، و هي تستبعد أيّة علاقةٍ ذاتيةٍ بـين الكاتب و الكتابة . فالكتابة تحمل الكاتب و توجّهه ، وليس العكس ".[1]

ب. النّـــص :

لا يكتمل النص الأدبي لدى جماعة (تل كل) إلا بوجود عددٍ من القرّاء يتفـاعلون معه بقراءاتهم المتباينة التي تضمن له التجدّد و الاســـتمرارية و تجـــاوز حـــدود الثبـــات والسكون.[2]

ج. اللغة و الإيقاع :

أولى نقّاد جماعة (تل كل) اهتمامًا باللغة الشعرية و خصائصها المميّزة لها عن اللغة المعتادة ، و وقفوا عند الإيقاع الشعري فميّزوا بين الشعر المكتوب والشعر الملفوظ ،و بين التسجيل الصوتي و التشكيل المرئي للشعر ، وذلك بجمع مسوّدات الشعراء و ملاحظـــة وضعهم لأشعارهم على الورق، و تأمّل الشكل الجمالي لأحرف تلك اللغات التي تشكّل خطوطها لوحاتٍ تجريديّةٍ مختلفة .[3]

د. الروايـــــة :

كان لأعضاء (تل كل) نصيبٌ من الدّراسات الرّوائيّة الجديدة المواكبة لعصرهـــا زمانًا و مكانًا . ومن هؤلاء الأعضاء يأتي "جان ريكاردو" – الذي يُعدّ من أهمّ منظّـري الرواية الجديدة– ليصدر كتابين ضمن سلسلة المجلّة ، حمل الأول عنوان: "إشكالية الرواية الجديدة" ،و حمل الثاني عنوان :" في سبيل نظريّةٍ للرواية الجديدة"، وتناول مؤسّس هـــذه المجلّة – فيليب سولرز– علاقة الرواية بالوجدان المعاصر لها .

---

[1] محمد عزّام . النقد و الدلالة ، ص ٦١ .

[2] المرجع السابق، ص ٦٢.

[3] المرجع السابق، ص ٦٣.

ترأس هذا الاتّجاه النّاقدة البلغاريّة الأصل"جوليا كريستيفا" (Julia Kristieva) في محاولتها التّوفيق بين اللّسانيّات و المنظور الماركسي في عمليّة تحليل النّصوص الأدبيّة ؛ فقد تبنّت مشروعًا للتّحليل أطلقت عليه اسم "السيماناليز" Semanalyse-السيميولوجيا التّحليليّة – الّذي يعني " التّركيب بين الخطاب السيميولوجي و التّحليل النّفسي النّظري"[١]. و اهتمّت فيه بالإنتاج الأدبي و مدلوليته ؛بتناولها دلالة كل علامةٍ على حدة ،ثمّ بحثها في مدلولات كلّ علامات النّص في ضوء الماركسيّة و الفرويديّة إلى جانب ثقافةٍ فلسفيّةٍ و رياضيّةٍ و أدبية.[٢]

وترى "كريستيفا" أنّ علينا أن نجعل من اللّغة عملا يشتغل على ماديّةٍ ما ، ليشكّل وسيلة اتّصالٍ و تفاهمٍ للمجتمع، لا أن يكون عملا غريبًا على أبنائه ، كما أنّها ترفض في الوقت ذاته حصر السيمائيّة في الوظيفة التّواصليّة فقط، وتدعو إلى خلق مقولاتٍ وفضاءاتٍ جديدةٍ يقوم بها السيماناليز.[٣]

(و) السيميولوجيا الرّمزية :

يُطلق على هذا الاتجاه اسم " مدرسة إيكس"نسبةً إلى المدرسة التي يحاضر فيها زعيم هذا الاتّجاه أستاذ الأدب الفرنسي "مولينو" (Molino) الذي جمع مع "جان جاك ناتيي" بين نظريّة "بيرس" حول العلامة وإشارتها وأيقونتها ورمزها ، وبين فلسفة "إرنست كاسيرر"(Ernst Cassirare) الرمزيّة التي تصف الإنسان بأنّه حيوانٌ رمزيٌّ ، لا يحيا في عالمٍ ماديٍّ خالصٍ وإنّما يحيا في عالمٍ رمزيٍّ يتكوّن من اللغة و الأسطورة والفن والدّين ...[٤]

---

[١] برنارد توسان. ما هي السيميولوجيا ، ترجمة محمّد نظيف، ص٩١ .

[٢] عبد الله إبراهيم . معرفة الآخر ،ص ٢٨.

[٣] مارسيلو داسكال .الاتجاهات السيميولوجيّة المعاصرة،ص ٦٩-٧٠ .

[٤] حنّون مبارك .دروس في السيميائيّات ، ص ٨٣ . و يضيف حنّون مبارك قائلا إنّ "كاسيرر" يعتقد "أنّه ليس بوسع الإنسان أن يقوم ، في اللغة و الدّين و الفنّ و العلم ، بأي شيءٍ أكثر من بناء عالمه الخاص ، عالمٍ رمزيٍّ يجعله قادراً على فهم تجربته وتأويلها والتّلفّظ بها وتنظيمها وتوليفها وجعلها كليّة. ومؤدى ذلك أنّ المعرفة الإنسانية،= =

والرّمز عند "كاسيرر" هو :" واحدٌ من وسائط متعددةٍ أو بنياتٍ مفهومةٍ و منطقيّةٍ يُدْرَك عبرها الواقعُ من طرف الإنسان "[١]. و بهذا فلم يعد بمقدور الإنسان أن يعيش وسط عالمٍ فيزيائيٍّ ملموس ، بل أصبح يحاط بكونٍ رمزيٍّ يتطلّب وساطةً بينه و بين واقعه المعاش . و عليه " فبدل أن يدخل الإنسان في علاقةٍ مباشرةٍ مع الأشياء نفسها غلّف نفسه برموزٍ لسانيةٍ و فنّيةٍ و أسطوريّةٍ و غيرها حتى صار متعذّرًا عليه أن يدري أي شيءٍ أو يتعرّف عليه دون تدخل هذا "الوسيط الاصطناعي" "[٢].

و كما اهتمّ "بيرس" بـ(العلامة /الدّليل) وبأقسامها المختلفة فقد أعطى "كاسيرر" "الدّليلَ" الدّور الأساسي في تأسيس الفكر العلمي و الأشكال الرّمزية بصفةٍ عامةٍ إذ أنّ الدّليل المحسوس ليس مجرّد وسْمٍ عرضي لفكرةٍ ما و إنّما هو العضو الضروري و الجوهري لها. و وظيفة هذا الدّليل لا تقتصر على توصيل محتوى فكرٍ معيّنٍ كما هو دون تغيير ، و إنّما تعمل على نموّ و تجدّد ذلك المحتوى .[٣]

و عليه فقد حدّدت "سيميولوجيا الأشكال الرّمزيّة" وظيفة الرّمز في ثلاثة مستويات، هي : المستوى الشّعري ،و المستوى المادي ،و المستوى الحسي ،وتدرس الأدب بناءً على هذه المستويات الثلاثة ؛بأن تتناول في المستوى الأوّل علاقة المنتج بإنتاجه، وتتناول في الثّاني علاقة الإنتاج بنفسه ، وتتناول في الثّالث علاقة المتلقّي بهذا الإنتاج .[٤]

=في طبيعتها، معرفةٌ رمزيّةٌ ، وأنّ الرّمز لا وجود له فعليًا باعتباره جزءًا من العالم الفيزيقي ،إنّ له "دلالةً" بل الأدهى من ذلك، إنّ وقائع العلم تستلزم ، دائمًا عنصرًا نظريًا ، أي رمزيًا."(المصدر نفسه ، ص ٨٥). وانظر:
Charles Morris. Signification and Significance,p.1

[١] مارسيلو داسكال . الاتّجاهات السيميولوجيّة المعاصرة ، ص ٦١ . ٦١ .

[٢] المرجع السابق،ص ٦٠ .

[٣] مارسيلو داسكال . الاتّجاهات السيميولوجيّة المعاصرة ، ص ٦٢ .

[٤] جميل حمداوي . السيميوطيقا و العنونة ، ص ٩٢ . و قد تأثّر أصحاب نظريّة التّلقي أمثال ياوس (Jauss) و إيزر Iser)) بالمستويين الأوّل و الثّالث من هذه المستويات .

(٤) الاتّجاه الرّوسي :

يعود الفضل في انتشار الدّراسات السيمائيّة الحديثة في روسيا إلى جماعة "الشّكلانيين الرّوس" التي ازدهرت في الفترة ما بين (١٩١٥- ١٩٣٠) ،وعلى رأسهم : "رومان ياكوبسون"،و"يوري لوتمان"،و "ب.أوسبينسكي"،و "ف.إيفانوف" و"ت.تودوروف" ... وغيرهم. و قد أتت هذه الجماعة في مرحلة الصّراع الأيديولوجي لتخليص الأدب من السّيادة التي فرضتها عليها الأيديولوجيا و ما زعمته لنفسها من حقوقٍ مقدّسةٍ في دراسة الأدب ركّزت فيها على النّقد الاجتماعي الأيديولوجي الذي يتناول الآثار الأدبية بوصفها أفكارًا و صورًا تعكس الواقع و تصوِّره تصويرًا صادقًا أمينًا، مغفلةً – أي الأيديولوجيا- بنية الأدب و شكله الفني ، فما كان من جماعة الشّكلانيين إلا أن قاموا بالبحث عن أشكالٍ جديدةٍ من الدراسة الأدبية يكون الاهتمام فيها منصبًّا على كيفية القول لا على ما يُقال ، أي على الأشكال و البنيات بدلا من المواد والمحتويات، أشكالٍ تعد الأدبية هدفا في ذاتها لا مجرّد وسيلةٍ لغيرها.و لم يكتف هؤلاء بتمييز الأدب عن غيره من الفنون كالموسيقا و الرسم،بل ميّزوا أيضا بين الفنون الأدبية نفسها من شعرٍ و سردٍ و خطابة ... "و على الرّغم من اشتهارهم بتسمية شكلانيين، وهي التّسمية التي تشي بروائح قدحيّةٍ تنم عن اهتمامهم بالشكل لا المعنى ، فإنّ الواجب يقتضي التّوضيح بأنّ مسألة المعنى لم تغب عن اهتمامهم أبدا . و قد كان وعيهم بكون اللغة هي في الآن نفسه دالٌ و مدلولٌ كفيلا بأن يجنِّبهم السّقوط في شراك الشّكليّة المحضة. الشّكليّة تعلق عندهم باللفظ و المعنى معا."[1] كما أنّ الشكلانية لا علاقة لها بمذهب" الفن للفن" الذي ساد في القرن التّاسع عشر الذي شغل بجوهر الفن و أغراضه وأهدافه .. إذ أنّ الشّكلانيّة تتناول أساسًا الأطروحتين المترابطتين :

أ- التّشديد على الأثر الأدبي و أجوائه المكوِّنة ؛ لأنّ مكمن خاصيّة الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه و ليس في الأحوال النّفسية للمؤلّف أو القارئ أو الظروف المحيطة الاجتماعية أو الفلسفية...

---

[1] فكتور إيرليخ . الشكلانية الرّوسية ،ترجمة الولي محمّد،ص ٨ .

ب- الإلحاح على استقلال علم الأدب و جعل "الأدبية " هي موضوعه ، لا أن يكون الأدب مجرّد أفكارٍ و صورٍ تعكس الواقع .[1]

كان عام (١٩٣٠م) إيذانًا بنهاية الشّكلانية الروسية ؛فقد حاول عالِم الاجتماع الروسي" أرفاتوف" التوفيق بين التحليل الاجتماعي الماركسي و نظرة الشكلانية الروسية،كما حاربها عددٌ من النقاد و الأساتذة الجامعيين و المتطرّفين الماركسيين الأيديولوجيين[2] مما عمل على تفريق أعضائها، والاهتمام مجدّدًا بالمضمون أثناء عملية التّحليل النّقدي .

بعد فترةٍ من النسيان و الانقطاع عن الساحة الأدبية الروسية عادت الشكلانية الروسية لتواصل نشاطها بفضل الترجمات الغربية لدراساتها التي استفادت منها كلٌّ من (مدرسة تارتو Tartu) الروسية و (جمعية دراسة اللغة الشعرية Opoiaz) المستمرة في إنتاجها منذ عام (١٩١٦) و حتى الآن.

و يمكن ،هنا، تحديد مسارات السيمائية في روسيا كما يلي :

١. الكتابات و الدراسات النظرية المساهمة في تأسيس البنيوية الحديثة و تطوير النقد الأدبي و الروائي ؛ كتلك الأعمال التي جمعها "تودوروف" في كتابه"نظرية الأدب"،و "بروب" في "التحليل المورفولوجي "عام (١٩٨٢)، و أبحاث "باختين" الروائية المنشورة في كتابه "جمالية الرواية" عام (١٩٧٨).
٢. الأعمال الناتجة عن تفاعل "الأبوياز" مع مدرستي " براغ" و " كوبنهاجن" البنيويتين عام (١٩٦٠) ، و التي كان من أهمها تأسيس مدرسة (تارتو) الروسية على يد "يوري لوتمان" و"ب.أوسبينسكي" و

---

[1] فكتور إيرليخ . الشكلانية الرّوسية ،ترجمة الولي محمّد،ص ١٣ –١٤ .

[2] أمثال الناقد الأيديولوجي "لوناتشارسكي" الذي وصفها بأنها "تخريبٌ إجراميٌّ ذو طبيعةٍ أيديولوجية".
انظر :
- خالد سليكي . من النقد المعياري إلى التّحليل اللساني (الشعرية البنيوية نموذجا) ، ٣٧٧.
- محمد السرغيني . محاضرات في السيميولوجيا ، ص ٦٤ .

"ف.تودوروف"... و غيرهم . وقد جمعت أعمالهم في كتاب " أعمال حول أنظمة العلامات .. تارتو" (١٩٧٦).

٣. الأبحاث التطبيقية الناضجة المنجزة على أيدي أولئك الشكلانيين الروس من مثل :"كيف صنع معطف غوغول" لإخنباوم (١٩١٩)،و "شعرية دوستوفسكي" لباختين ،و "علم شكل الحكاية" لبروب .

٤. الكتابات الإبداعية المتوجة للنضج الأدبي و الفني لهؤلاء المبدعين كرواية "السفر العاطفي" لشلوفسكي" ،و "موت الوزير مختار" لتينيانوف.[1]

أما عن أهم مميزات الشكلانية الروسية فيمكن إيجازها بالنقاط التالية :[2]

(١) الاهتمام بخصوصيات الأدب ،و البحث عن الأدبية.

(٢) شكلنة المضمون .

(٣) استقلالية الأدب عن الحيثيات الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية والتاريخية .

(٤) التوفيق بين آراء "بيرس" و "دي سرسير" حول العلامة.

(٥) استعمال مصطلح "السيميوطيقا" بدل "السيميولوجيا".

(٦) الاهتمام بالسيميوطيقا المعرفية و الثقافة.

(٧) التركيز على الاختلاف و الانزياح بين الشعر و النثر (شكلنة الاختلاف).

(٨) الإيمان باستهلاك الأنظمة و تجددها وتطورها باستمرار تلقاء ذاتها.

(٩) عدم الاقتصار في الأبحاث على الأعمال القيمية المشهورة في مجال الأدب، بل التوجه إلى الأجناس الأدبية مهما كانت قيمتها الدنيا ؛ كأدب المذكرات و المراسلات ، قصد مساهمتها في إثراء الأعمال العظيمة .

---

[1] انظر :

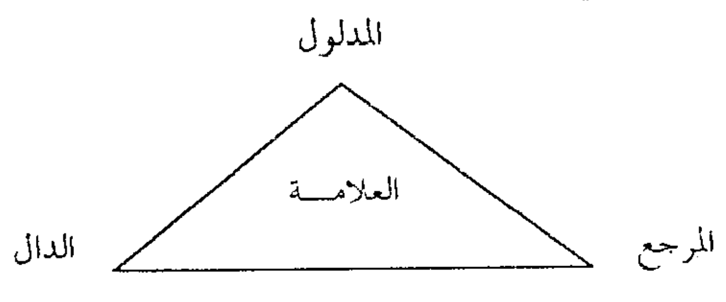
- خالد سليكي . من النقد المعياري إلى التحليل اللساني (الشعرية البنيوية نموذجا)، ٣٧٧.

- محمد السرغيني . محاضرات في السيميولوجيا ، ص ٦٤ -٦٦.

[2] جميل حمداوي . السيميوطيقا والعنونة ، ص ٩٤- ٩٥ .

- سيمـــائية الثقافـــة :

يولي الاتجاه الروسي —و خاصة مدرسة "تارتو" —عناية خاصة بالثقافـــة كونهـــا الإطار الأصلي الذي يضم عموم السلوك الإنساني ؛الفردي منه و الجماعي .ويربط علماء هذا الاتجاه بين السلوك الإنساني و بين إنتاج العلامات و استخدامها ؛إذ يرون أن العلامـة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى ،هي: الدال والمدلول والمرجع — و هو هنـــا الثقافـــة — ، و يمكن تمثيلها بالشكل التالي: [1]



فالعلامة ،إذن، لا تكتسب دلالتها إلا بوضعها في إطار الثقافة ، و أن هذه الدلالـة إذا كانت لا توجد إلا عن طريق العرف و الاصطلاح فإن هذين — بدورهما — ما همـا إلا نتاج التفاعل الاجتماعي الداخل ضمن إطار آليات الثقافة .[2]

و عليه، فإن هذه الثقافة " تتكون من عدة أنساق دالة ما دام لكل سلوك معـــنى ، وما دمنا نتواصل بواسطة سلوكنا ، فهذه الأنساق أنساق تواصلية تتراوح بين الأنســـاق الأكثر تعقيدا و الأنساق الأقل تعقيدا "[3] بما في ذلك اللغات الطبيعية و الفنون و الأسـاطير والطقوس ... و غيرها.

و إذا كان الأمر كذلك فإن أي نسق سيمائي معزول ،مهما كان كاملا ،لا يمكنه أن يكون ثقافة بمفرده؛ إذ الثقافة نتاج أنظمة من العلامات المتنوعة و المتداخلة و المشـتملة على مناحي الحياة المختلفة من اجتماع و سلوك و أيديولوجيا ... إلخ . و هذا الحديـــث

---

[1] مارسيلو داسكال . الاتجاهات السـيميولوجية المعاصرة ، ٧٥ .

[2] سيزا قاسم . السيميوطيقا :حول بعض المفاهيم و الأبعاد ،ضمن كتاب "أنظمة العلامات" ،ص ٤٠ .

[3] حنون مبارك. دروس في السيميائيات ، ص ٨٧-٨٨ . وانظر:

B.Hatim;I.Mason.Discourse and translation,p.105.

عن الثقافة يقود إلى الحديث عن الذاكرة[1] التي يمكن النظر بواسطتها إلى الثقافة على أنــها ذاكرة الجماعة التي تقوم بتخزين المعلومات و تصنيفها و تنسيقها مثلها في ذلـــك مثـل الذاكرة الفردية للإنسان . و هذا القول لا يتناقض مع ديناميكية الثقافة و تغيرها إذا وضع في الحسبان أنها – أي الثقافة- كما تهتم بتخزين المعلومات و ثباتها فإنها تقــوم ببرمجـة النصوص الجديدة و إنتاجها .[2]

و من هنا يمكن الانتقال إلى تلك النصوص الثقافية التي يرى "إيفانوف" و أصحابه أن الثقافة هي الوظائف التي تؤديها هذه النصوص في الحياة الاجتماعية ، مع ما يصاحبـها من آلية توليد هذه النصوص الثابتة و غيرها من النصوص المستقبلية .[3]

ولا يفوت التنويه –هنا – إلى أن إيفانوف و أصحابه لم يقصروا النص على اللغـة الطبيعية و حسب ، و إنما رأوا في النص ذلك العمل الذي يحمل معنى متكاملا ، و قيمـة تستحق البقاء ، و وظيفة تشترك فيها النصوص المتشابهة وفق شروط معينة، و يتسـاوى في هذا العمل الفني و المؤلف الموسيقي و حتى المعماري .[4]

[1] يقول إيفانوف و آخرون في هذا الصدد :" إننا لو اعتبرنا جماعة ما بوصفها فردا ذا بنية مركبة ، فإنه يمكن أن نفهم الثقافة في تماثلها مع الآلية الفردية للذاكرة ، باعتبارها جهازا جماعيا للحفاظ على الإخبار و معالجته". نقله عنهم : حنون مبارك. دروس في السيميائيات ، ص ٨٧ .

[2] انظر :

- حنون مبارك. دروس في السيميائيات ، ص ٨٧ .
- سيزا قاسم . السيميوطيقا :حول بعض المفاهيم و الأبعاد ،ضمن كتاب "أنظمة العلامات" ، ص ٤٠-٤١.

[3] سيزا قاسم . السيميوطيقا :حول بعض المفاهيم و الأبعاد ،ضمن كتاب "أنظمة العلامات" ، ص٤٢.

[4] المرجع السابق، ص٤٢.

- ياكوبسون و عوامل الاتصال الستـــــة :[1] (Six Fundamental Elements)

يقول "رومان ياكوبســـون" (Jakobson Roman) (١٨٩٦-١٩٨٢) بضـــرورة أن يكون لكل ظاهرة لغوية و لكل فعل تواصلي ستة عناصر أساسية مكونة لأي منـــهما ؛ وهي : مرسل يوجد رسالة معينة إلى (متلق / مرسل إليه) ضمن سياق قابل لإدراك المرسل إليه ، و بوجود (سنن / شيفرة) مشتركة ، كليا أو جزئيا ، بين المرسل والمرسل إليـــه ، ثم أخيرا وجود قناة اتصال تربط بين المرسل و المرسل إليه ،تضمن لهما استمرارية التواصـــل والحفاظ عليه.

و بهذا يمكن تمثيل عناصر هذا التواصل اللغوي بالشكل التالي :

السيـــــاق

(Context)

المرسل ———— الرسالـــــة ———— المتلقي

((Addresser (Message)

(Addressee)

قناة الاتصـــال

(Contact)

الشيـــفـــرة

(Code)

و بدورها تتطلب هذه العناصر الستة وظائف لغوية مختلفة خاصة بها ، هي كالتالي:

(١) الوظيفة المرجعية (أو الوضعية أو المعرفية) :و تستهدف المرجع و التوجـــه نحو السياق ، وتعد الوظيفة الأهم في عدد كبير من الرسائل ،و من بعدهـــا تأتي بقية الوظائف .

---

[1] رومان ياكوبسون . قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون،ص ٢٨ – ٣٢ . وانظر:
Michael Payne. A Dictionary of CULTURAL AND CRITICAL THEORY,pp.271-272.

(٢) الوظيفة التعبيرية (أو الانفعالية) : وتركز على المرسل و ما يصدره من انفعالات قد يكون من أشهرها:صيغ التعجب التي " تلون إلى درجة ما أقوالنا على المستويات الصوتية و النحوية و المعجمية "كما في عبارة "هذا المساء" التي يمكن استخراج خمسين رسالة مختلفة بتنويع التلوينات التعبيرية.

(٣) الوظيفة الإفهامية : و توجه نحو المرسل إليه بأساليب عدة من أشهرها النداء و الأمر اللذان يخالفان المقولات الاسمية و الفعلية الأخرى بعدم خضوعهما لاختبار الصدق و الكذب.(مثل: اشرب ،شربنا، هل شربنا؟).

(٤) الوظيفة الانتباهية (أو وظيفة إقامة التواصل) : و تعمل على استمرارية التواصل أو انقطاعه ، و التأكد من إثارة انتباه المرسل إليه (أتسمعني ؟) أو أن انتباهه لم يفتر (قل ، أتسمعني؟).

(٥) الوظيفة (الشارحة / الميتالسانية) : و تختص (بالشيفرة /السنن) القائم بين فئات الأفراد المختلفة و التي يقوم بها المرسل و/أو المرسل إليه للتأكد من أنهما يستخدمان نفس السنن المتعارف عليها بينهما ، مثلما يقول المرسل: أتفهم ما أريد قوله؟ فيجيبه المرسل إليه : إنني لا أفهمك- ما الذي تريد قوله؟ .

(٦) الوظيفة الشعرية : وتركز على الرسالة في ذاتها وفي مجالاتها الشعرية والنثرية على حد سواء ، كالاهتمام بترتيب الكلمات على نحو معين ،مثل قولنا: "جان و مارجريت" بدلا من "مارجريت و جان" ، و كاختيار لفظ بعينه ، كـ: راهب رهيب ، لا راهب مفزع أو فظيع أو مرعب ...

وبهذا تأخذ العوامل السّتة الأساسية للتّواصل اللغوي و وظائفها الشكل التالي :

السّيـــــاق

(Context)

الوظيفة المرجعيّة

(Referential Function)

المرسِل ———————— الرّسالـــــة ———————— المتلقي

المرسِل	الرّسالـــــة	المتلقي
(Addresser)	(Message)	(Addressee)
الوظيفة الانفعالية	الوظيفة الشّعرية	الوظيفة الإفهامية
(Motive Function)	(Poetic Function)	(Conative Function)

قناة الاتّصـــال

(Contact)

الوظيفة الانتباهيّة

(Phatic Function)

الشّيـــفـــرة

(Code)

الوظيفة الشّارحة

(Meta Linguistic Function)

(٥) الاتّجاه الإيطـالي :

سبقت الإشارة إلى أنّ أصحاب الاتجاه الروسي أمثال : يوري لوتمـــان ، و أوسبانسكي ، و إفانوف ، و تودوروف ... قد اهتموا بسيمائية الثّقافة اهتمامًا كبيرًا ، وقد شاركهم في هذا الاهتمام العالمان الإيطاليّـــان :" أمبـــيرتو إيكـــو" و"روسي لاندي" ،من منطلق أنّ الظواهر الثقافية هي موضوعاتٌ تواصليةٌ وأنساقٌ دلالية.و يرى "أمبيرتو إيكو" أنّ هناك ثلاثة شروطٍ أساسيةٍ لنشأة الثقافة ، تتمثّـل فيما يلي :

١) حينما يسند كائنٌ مفكّرٌ وظيفةً جديدةً لشيءٍ طبيعي.

٢) حينما يسمى ذلك الشيء لاستخدامه في شيءٍ ما ،و لا يشترط أبدًا قـول هذه التسمية بصوتٍ مرتفعٍ كما لا يشترط فيها أن تُقال للغير.

٣) حينما نتعرّف على ذلك الشيء بوصفه شيئًا يستجيب لوظيفـــةٍ معينـــةٍ ويحمل تسميةً محددة، و لا يشترط استعماله مرّةً ثانيةً وإنّما يكفي مجـــرّد التعرّف عليه.[١]

"إنّ الثّقافة ،إذن، لا تنشأ إلا حينما نتمثّل الخارج تمثلا داخليًّا و ذاتيًّا ، أي حينمـا ننتقل من الطبيعي بواسطة الفكر و بواسطة التّجريد فنسمي الأشياء الطبيعية و نسند إليها وظيفةً معيّنةً بتذكُّرها على تلك الهيئة. و يعني ذلك تمييز الأشياء عـــن بعضـــها البعـــض بواسطة الفكر و وضع سمات لها تميزها و تستحضرها في حال غيابها المادي."[٢]

يرى "إيكو" أنّ كل أنظمة الاتصال الثقافية تنقسم إلى (ثمانية عشر) نسقًا ،بـــدءًا بأكثرها طبيعةً وعفويةً و وصولا إلى أكثرها تعقيدًا. و هذه الأنساق هي:[٣]

١. سيمائية الحيوان (Zoosemiotics): وتختص بالجماعات غـــير الثقافيـــة ذات السّلوك التّواصلي غير الإنساني .

---

[١] حنّون مبارك. دروس في السيميائيات ، ص ٨٦.

[٢] المرجع السابق، ص ٨٧.

[٣] انظر:

- حنّون مبارك. دروس في السيميائيات ، ص ٢٤ — ٢٥ .

- و Umberto ECO. A theory of Semiotics, pp. 9-14

٢. العلامات الشّمية(Olfactory sign): كالعطور ...

٣. التّواصل اللّمسي (Tactile communication): كالصّفعة ، و المصافحة ...

٤. سنن الذّوق(Codes of taste): كممارسة الطّبخ ...

٥. العلامات المصاحبة لما هو لساني (Paralinguistics) :كارتباط أنماط الأصوات مع الجنس و السّن و الحالة الصّحيّة ... وكالكيفيّات الصّوتية المصاحبة للغة من علو الصوت أو انخفاضه ... وكالتصويتات المختلفة من ضحكٍ و بكاء ...

٦. السيمائية الطّبية (Medical semiotics) : وتتمثّل في علاقة الأعراض بالأمراض .

٧. حركات الأجسام و الإشارات الدّالة على القرب (Kinesics and proxemics) : ويتعلّق الأمر باللّغات الإشارية.

٨. الأنواع السّننيّة الموسيقيّة (Musical codes).

٩. اللغات المشكلنة (Formalized languages): مثل الجبر والكيمياء وسنن الشيفرة...

١٠. اللغات المكتوبة والأبجديّات المجهولة والأنواع السّننيّة السّرية(languages Written).

١١. اللغات الطّبيعية(Natural languages):كاللغة العربية، واللغة الانجليزية ، واللغة الفرنسية...

١٢. التّواصل المرئي (Visual communication) :كاللّباس و الإشهار ...

١٣. نسق الأشياء (System of object):كالمعمار و عامة الأشياء .

١٤. بنيات الحكي (Plot structure).

١٥. الأنواع السننية الثقافية(Text theory): كآداب السلوك والأساطير والمعتقدات الدينية.

١٦. الأنواع السننية و الرسائل الجمالية (Cultural codes) :كعلم الجمال والإبداع الفني ...

١٧. التواصل الجماهيري(Mass communication): كعلم النفس و علم الاجتماع و الإعلام...

١٨. الخطابة (Rhetoric).

و إذا كانت هذه هي نظرة " أمبيرتو إيكو" للسيمائية فإنّ " روسي لاندي" يحدّدها بالإبعاد التالية :

١- أنماط الإنتاج ؛ و هي مجموع قوى الإنتاج و علاقاته.

٢- الأيديولوجيّات ؛ وهي تخطيطاتٌ اجتماعيةٌ لأنماطٍ عامة .

٣- برامج التّواصل ؛ و تشمل التّواصل اللفظي و غير اللفظي .

و هو يرى أن السيمائية بوصفها العلم الشامل للتواصل اللفظي وغير اللفظي بكافة مجالاته لا ينبغي لها أن تُعنى بقيم التّبادل الدلالي فحسب ،بل عليها أن تُعنى أيضًا بقيم الاستعمال الدلالية من إنتاجٍ و استهلاك ؛ إذ لا يمكن للسيمائية أن تهتمّ بالطرق التي تتبادل بها البضائع بوصفها رسائل فقط ،و إنما عليها الاهتمام أيضا بالطرق التي يتم بها إنتاج هذه الرسائل (البضائع) و استهلاكها.[1]

ويؤمن "روسي لاندي" بعدم وجود اختلافاتٍ تُذكر بين (النشاط الدلالي- الاقتصادي) و (النشاط الدلالي – اللفظي) ؛ إذ أنّ اللغة التي يُعنى بها السيمائي هي نفسها لغة علاقات العمل الإنتاجية و التبادلية و الاستهلاكية . وعليه فإنّ العلاقات الإنسانية هذه هي لغة الواقع في الوقت ذاته . " و لأنّ اللغة هي لغة السلطة فهي تكذب مثلما تكذب السلطة .غير أنّ اللغة تفضح و تُعرّي أيضا. إنّها تفضح ذاتها حالما تتواجه مع الواقع . وإذن، فاللغة تقوم بوظيفتين متناقضتين ؛ فهي ، من جهة ، تتكلّم و نجعلها تتكلم عن نفسها لإخفاء الأشياء ؛ وهي من جهةٍ ثانية، لغة الأشياء ذاتها . و بهذا المعنى تُرادف اللغةُ (أو الدليلُ) الوعيَ و الأيدلوجيا و المحتوى."[2]

[1] حنّون مبارك. دروس في السيميائيات ، ص ٩٠.

[2] المرجع السابق، ص ٩٠ –٩١ .

و ختاما، يمكن القول إن أحدا لم يتفق حتى الآن على وجود ميدان واحـــد لهـــذا العلم الواسع المسمى بـــ " السيمائية "- . و إن بعضهم ، و هم الأكثر حذرا ، لا يـرون فيه إلا دراسة خاصة بالأنساق الإيصالية للإشارات غير اللسانية ، وإن بعضهم الآخـــر ، بما فيهم "فيردينان دي سوسير" نفسه يوسعون مفهوم الإشارة و الاصطـــــلاح ليغطـــي أشكالا متعددة من الإيصال الاجتماعي كالشــــعائر ، والطقـــوس ،و عبـــارات الآداب العامة ...إلخ . وهناك فريق ثالث يعتقد أن الفنون و الآداب ما هي إلا طرق إيصاليـــة تقوم على استخدام أنساق الإشارات المختلفة، و التي تصدر هي الأخرى عن نظرية عامة للإشارات .[1]

و قد بات من الواضح أيضا أن بالاستطاعة -و بشكل معقول - استنتاج وجـــود أنواع عدة من وسائل الإيصال المختلفة تصدر هي الأخرى عن " السيمائية " ؛ من مثل : الإيصال الحيواني ، و إيصال الآلات ، و إيصال الخلايـــا الحيـــة ... إلخ [2]. ذلـــك أن " السيمائية " بمفهومها العام هي : علم يدرس بنية الإشارات و علائقها في هذا النظـــام الكوني العام ، و يدرس بالتالي توزعها و وظائفها الداخلية و الخارجية مـــهما اختلـــف شكلها و تباين نوعها .[3]

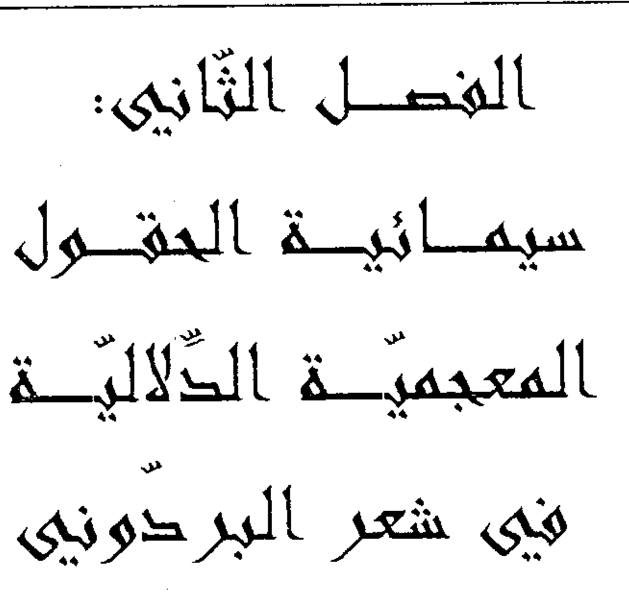
---

[1] بيير جيرو . علم الإشارة – السيميولوجيا- ، ترجمة منذر عياشي،ص٢٦.

[2] المرجع السابق،ص٢٦-٢٧.

[3] مازن الوعر في تقديمه لكتاب " علم الإشارة – السيميولوجيا- " لـــ "بيير جيرو"، ترجمة منذر عياشي، ص ٩ – ١٠. وانظر:

Roger Fowler. A Dictionary of Modern Critical Terms, pp.216-219.


الفصل الثّاني:
سيمائية الحقول
المعجميّة الدِّلاليّة
في شعر البردّوني

وفي خضم هذه الدوامة السوداء المخيفة التي عصفت باليمن السعيد واقتلعت الأخضر واليابس والغث والسمين،أضاع اليمنيّون ماضيهم المشرق التليد ،وضاعوا في حاضرهم المظلم المبيد ، وانتظروا مستقبلهم المجهول البعيد.

وقد جاء تعبير "البردّوني" عن ذلك كله في أكثر من قصيدة يمكن أن تعدّ في أكثرها تأريخًا دقيقًا ونقلا صادقًا لما مرّت به بلاده من محنٍ وويلات ، من ذلك على سبيل المثال قصيدتا: "هذه أرضي" و"أخي يا شباب الفدى في الجنوب" من ديوان "من أرض بلقيس"،و قصائد: "زحف العروبة"و"حوار جارين" و"تحدي" والحكم للشعب"و"مآتم وأعراس" من ديوان" في طريق الفجر"،وقصيدتا:"حكاية سنين"و"من منفى إلى منفى" من ديوان"مدينة الغد"، وقصيدة:"مواطنٌ بلا وطن" من ديوان"لعيني أم بلقيس"، وقصيدة:"الهدهد السادس" من ديوان"السفر إلى الأيام الخضر"، وقصيدتا: "الضباب..وشمس هذا الزمان" و"الوجد السبئي..وبزوغد الجديد" من ديوان "وجوهٌ دخانيةٌ في مرايا الليل"، وقصيدة "بين بدايتين" من ديوان"زمانٌ بلا نوعيةٍ"، وقصيدتا: "علاقمة"و"أطوار نحاتة نقوش" من ديوان"ترجمةٌ رمليّةٌ ..لأعراس الغبار"،وقصيدتا: "فنقلة النار والغموض" و"مهرجان الحصى" من ديوان"كائنات الشوق الآخر"،وقصيدة "فتوى إلى غير مالك" من ديوان "جوّاب العصور"،وقصيدة "محشر المقتضين" من ديوان "رجعة الحكيم بن زائد"..وغيرها.

ومن هذا الكم الهائل من القصائد البردّونية يمكن اختيار التالي:

- قصيدة "زحف العروبة" من ديوان "في طريق الفجر" :

يا ابن العروبة شُدَّ في كفّي يدًا ننفض غبار الذل والإتعابِ

فهنا هنا اليمن الخصيب مقابرٌ ودمٌ مباحٌ واحتشادُ ذبابِ

ذكّره بالماضي عسى يبني على أضوائه مجدًا أعزَّ جنابِ

ذكّره بالتاريخ واذكر أنّه شعبُ الحضارة مشرق الأحسابِ

صَنَعَ الحضارة والعوالمُ نوَّمٌ والدهر طفلٌ في مهود ترابِ

ومشى على قمم الدهور إلى العلا وبنى الصروح على ربا الأحقابِ

وهدى السبيلَ إلى الحضارة والدنى   في التيه لم تحلم بلمح شهابِ[1]

تشير الأبيات السابقة إلى طلب الشاعر من أخيه العربي الوقوف معه في محنته الـتي يمر بها من ظلمٍ وقتلٍ وتدمير، وتشجيعه على استعادة ذلك الماضي المجيد بتذكُّر إنجازاتـه الحضارية التي شملت العالم أجمع .وقد جاء هذا الطلب مشتملا على أسلوب النداء :"يا ابن العروبة" دلالةً على الأنس بقرب أخيه العربي الذي سيشاطره أحزانه، وأسلوب الأمر:"شدّ في كفّي يدًا"،و"ذكّره بالماضي"و "ذكّره بالتاريخ" و"اذكر" التماسًا للقوة التي سيستمدُّها من وقوف أخيه بجانبه في محنته.

وقد بدا الوقوف على الزمن الماضي في الأبيات السابقة عن طريق :

١ . فعل الأمر "ذكّره" الذي تكرَّر مرتين "ذكّره بالماضي"و "ذكّره بالتاريخ"، إضافـةً إلى فعل الأمر "اذكر"، وفي ذلك إشارةٌ إلى أنّ الماضي العريق قد أصبح ذكـرى لأبنائـه الذين يجب عليهم الآن أن يكبروا فوق محنهم وآلامهم الراهنة، وأن يكون ماضيهم المشرق خير حافزٍ لهم على الثأر من أعدائهم ،ونيل شرف الانتساب إلى ذلك الماضي العريق.

٢ . الكلمتان : "الماضي" و"التاريخ" : إشارةٌ إلى الأمجاد الـتي أصبحـت في عـداد "الماضي" المندثر ،وفي سجلاّت "التاريخ" القديم.

٣ . الأفعال الماضية: "صنع" و"مشى" و"بنى" و"هَدى" :وكلها أفعالٌ ماضيةٌ تشـير إلى عظيم فعل الماضي اليمني الذي كان السّـبّاق إلى صنع الحضارة والارتقاء بها نحو العـلا، وبناء القلاع العظيمة ذات الطرز المعمارية التي لا تُضاهى ،وتشييدها على أعالي التـلال والجبال لتظلّ رمزًا على شموخها وشموخ ماضيها العريق.. كل ذلك والأمم الأخرى تغـطُّ في نومٍ عميقٍ ،وتتخبّط في غياهب الدجى والظلام، وتجهل أسباب التّطوُّر ،شأنها في ذلـك شأن الطفل الجاهل بما يدور حوله من أحداث.لذلك ما يكون من ماضي الحضـارة إلا أن يشرع في إيقاظها من نومها وإضاءة الطريق لها وهدايتها إلى سبل الرقي والتقدم، وهو مـا يزيده رفعةً ويُعليه مكانة .

-وفي قصيدة "ورقةٌ من التاريخ – مسافرةٌ بلا مهمة" من ديوان "السفر إلى الأيـام الخضر" يستمر النداء والتساؤل والبحث عن أمجاد الأجداد ،وتذكُّر ماضيهم المشرق الذي

---

[1] ص ٣٧٧ –٣٧٨ .

اشتهر بالبساط الأخضر الدال على خصوبة التربة ووفرة المياه وكثرة الزراعة ،الأمر الذي أدى إلى انتشار مزارع الدوالي التي "تشقرُّ فيها الليالي"[١] إشارةً إلى اشتهار اليمن بزراعة العنب ،ووفرة نتاجه الذي يضيء ظلام الليالي ، وأدى ذلك أيضًا إلى اتساع رقعة السفوح والحقول التي "تمي ثُغاءً وحَبًّا"[٢] و"تروي نبوغ الحظيرة"[٣] إشارةً إلى كثرة الزرع والضرع بوفرة المياه والأمطار وخصوبة تربة أرض "اليمن الخضراء".

وبعد هذا الحديث عن الماضي الأخضر الجميل ،تأتي الأبيات التالية من القصيدة نفسها ،لتقول :

يا رؤى ،يا نجومُ.. أين بلادي؟	لي بلادٌ كانت بشبه الجزيرةْ
أخبروا أنها تجلّت عروسًا	وامتطتْ هدهدًا،وطارتْ أسيرةْ [٤]

كما تأتي الأبيات التالية مشابهةً لسابقتها، وفي من قصيدة "الهدهد السادس" من ديوان "السفر إلى الأيام الخضر"، وتقول:

يا "هدهدَ" اليوم ، الحمولةُ	فوق طاقتك القويةْ
هذي حقائبكَ الكبارُ	تنمُّ عن خُبث الطويةْ
هل جئتَ من سبأٍ ؟	وكيف وجدتَه؟ أضحى سبيةْ[٥]

وفي قصيدة"مواطنٌ بلا وطن" من ديوان "لعيني أم بلقيس" تأتي الأبيات التالية لتعبِّر عن نفس الموضوع ، قائلةً:

حكايةٌ عن هدهدٍ	كان عميلا مؤتمنْ
وعن ملوكٍ استبوا	أو سبأوا مليون دنْ
الملكُ كان ملكَهم	(سواه قَعْبٌ من لبنْ)[٦]

---

[١] ص ٣٣٣ . (ودوال تشقرُّ فيها الليالي ويمدُّ الضحى عليها سريرهْ)

[٢] ص ٣٣٤ . (وسفوحٌ تمي ثُغاءً وحَبًّا وحقولٌ تروي نبوغ الحظيرةْ)

[٣] ص ٣٣٤ . (وسفوحٌ تمي ثُغاءً وحَبًّا وحقولٌ تروي نبوغ الحظيرةْ)

[٤] ص ٣٣٤ .

[٥] ص ٤١٢ .

[٦] إشارة إلى بيت: "أمية بن أبي الصلت" الذي مدح فيه "سيف بن ذي يزن" قائلا :

هذا هو المُلكُ لا قعبان من لبنٍ (ص ٢٤٣)

واليوم طفلُ حِميَرٍ — بلا أبٍ ، بلا صبا
يغزوه ألفُ هدهدٍ — وينثني بلا نبا
يكفيه أنّ أمّه — (ريّا) و جدّه (سبا)[1]
كانوا يضيئون الدجى — ويعبدون الكوكبا[2]

ومن الملاحظ من كل ما سبق من أبيات أنّها جاءت متحدثةً عن "الهدهد" ؛ "الهدهد" الذي تمتطيه "العروس" وقد تكون كنايةً عن بلاد اليمن القابعة في "جنوب الجزيرة العربية"، كما قد تكون كنايةً عن "الملكة بلقيس" ملكة سبأ التي رحلت إلى سيدنا سليمان – عليه السلام-. وهناك أيضًا "الهدهد" العميل الأمين الذي يشير إلى هدهد سيدنا سليمان – عليه السلام-، و"هدهد اليوم" المحمّل بالأسرار التي "تنم عن خبث الطوية"، والذي من المحتمل أن يكون قد مرّ في طريقه بالملك "سبأ" ،أحد ملوك "مملكة سبأ" الذين يُقال أنهم سُمُّوا بهذا الاسم إما لكثرة ما "استبوا" من النساء ،أو "ما سَبأوا" من خمور.[3]

إذن، فـ" الهدهد" هنا و"العروس" و"سبأ" كلها إشاراتٌ إلى :

١ . قصة هدهد سيدنا سليمان – عليه السلام- الذي طار إلى مملكة "سبأ" ورأى أهلها وهم يعبدون الشمس من دون الله – عز وجل - ، كما أشارت إلى ذلك الآيات الكريمة من سورة النمل، حاكيةً عن هذه الواقعة :{{وتفقّد الطير فقال مالي لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين} ٢٠ {لأعذبنّه عذابًا شديدًا أو لأذبحنّه أو ليأتينّي بسلطانٍ مبين} ٢١ { فمكث غير بعيدٍ فقال أحطتُ بما لم تحط به وجئتُك من سبأٍ بنبأٍ يقين} ٢٢ { إنّي وجدتُ امرأةً تملكهم وأوتيتْ

[1] (ربا) : هي "ريّا بنت الحارث" ،فارسةٌ حِميريةٌ شهيرة. (ص ٢٤٤)
[2] (الكوكب) : إشارةٌ إلى عبادة الكواكب والنجوم ، وبناء "معبد القمر" في "مأرب" لهذا الغرض . (ص ٢٤٢ -٢٤٤).
[3] انظر هامش القصيدة السابقة ، ص ٢٤٢ .

من كل شيءٍ ولها عرشٌ عظيم {٢٣} وجدتُها وقومها يعبدون الشمس من دون الله وزيّن لهم الشيطان أعمالهم فصدّهم عن السبيل فهم لا يهتدون {٢٤}) .

٢ . أ) هدهد الماضي الذي كان يشير إلى السعادة والخير والإيمان ،وهو هدهد سيدنا سليمان – عليه السلام- ،وما جرى من إيمان القوم برب العالمين .

ب) هدهد اليوم الذي حمل دلالاتٍ أخرى تتماشى مع أوضاع وطنه من القهر والظلم والطغيان ،فأصبح المرء يرتاب من رؤية هذا الهدهد ،ويخشى من مجيئه بالأخبار لا تسر .

٣ . أ) ملوك الماضي الذين اشتهروا بالقوة والشجاعة والغنى والنعيم ،فكانوا يفتحون البلدان ويسبون النساء دون مقاومةٍ تُذكر، كما كانوا يهرقون دنان الخمر المعتّق ،ويغرقون في الشهوات والملذّات الدنيوية دون خوفٍ من ملكٍ أو معتد.

وقد أشارت السورة الكريمة السابقة إلى قوتهم بقولهم ردًّا على ملكتهم "بلقيس" التي استشارتهم في أمر سيدنا سليمان – عليه السلام- وكيفية الرد على خطابه الداعي إلى الخضوع والتّسليم له ،فقالوا لملكتهم :"قالوا نحن أولوا قوةٍ وأولوا بأسٍ شديدٍ والأمر إليك فانظري ماذا تأمرين ".[1]

ب) حكّام الحاضر المشهورين بالجبن والضعف والظلم ،فأصبحت (سبأ) سبيةً في أيديهم بعد أن كانت هي السابية، وأصبحوا هم أنفسهم سَبْيًا وأسرى في أيدي القوى الخارجية المتحكّمة بأمورهم و تسيير أمور بلدانهم ، وهو ما تُعبّر عنه الأبيات التالية:

اليوم أرضُ (مأربٍ) كأنّها موجّهةْ
يقودها كأنّها فارٌ...وسوط (إبرهةْ)
فما أمرَّ أمسها ويومها ما أشبههْ [2]

كما تضيف الأبيات التالية أيضًا :

وحكَوا : أنّها ثيابُ سواها حمّلتها ... وأنّها مستعيرةْ

---

[1] النحل/ ٣٣ .

[2] مواطنٌ بلا وطن، لعبي أم بلقيس،ص ٢٤٦ .

فرأوها وصيفةً عند (روما) ورأوها في باب (كسرى) خفيرةْ

وبعيرًا لبنت (باذانَ) حينًا وأوانًا ...تحت (النجاشي) بعيرةْ[١]

من هذه الأبيات يمكن ملاحظة أن جميعها تربط الحاضر بالماضي وتجتر الأحـــزان المستمرة باستمرار الاحتلالات المتعاقبة "فما أمرّ أمسها / ويومها ما أشبهه" فمنذ أن دَمّــر سدّها العظيم فأرٌ حقيرٌ حتى سُلّط عليها سوط "إبرهة" على بدنها،وأصبحت جاريةً عنــد "قيصر روما" ،وخادمةً لدى "كسرى الفرس" ،وأضحت مهيضة الجانب كالبعير الـــذي تتسلّى به ابنة "باذان الفارسي" وتطؤه أقدام "النجاشي الحبشي".وهذا كله يومي بـالظلال الكئيبة القادمة التي عاشت فيها اليمن سنواتٍ وسنواتٍ ،ويشير أيضًا إلى مـــدى الظلـــم والذل والهوان الذي لاقته على أيدي مستعمريها الجلف القساة الذين اشـــتكى منـــهم الصخر والحجر كما اشتكى إخوانهم البشر:

(نُقُمٌ) يرنو بعيدًا ،سيدي هل ترى في ضائع الأرقام رقمي

طحنَتْ وجهي-لأني جبلٌ- خيل كسرى ،عجنته، خيلُ نظمي[٢]

أعشبتْ أرمدة الأزمان في مقلتي ،جلمدتْ شمسي ونجمي[٣]

"فنُقُم " وهو جبلٌ يطل على "صنعاء" قد تألّم وضجِر من كثرة مـــرور خيـــول "كسرى الفارسي" و"نظمي التركي" الغازية حتى "طحنت" أحجاره –"أو وجهه" كمـــا يقول– ،وحتى توقّف الزمن لديه ،ونبتت عليه "أرمدة الأزمان" الخانقة المقيتة بـــدلا مـــن الزروع الخضراء والثمار اليانعة، وما هذا إلا إشارةٌ إلى تتابع الاستعمار وقسوته ،والرغبـــة في الثورة العارمة على كل طغيانٍ حتى ليُشارك فيها الجماد أخاه الإنســـان ؛ إذ الجبـــال الشامخات العوالي لا ترضى بالذل والهوان.

****

[١] مسافرة بلا مهمة، السفر إلى الأيام الخضر،ص ٣٣٨ .

[٢] إشارةٌ إلى الاستعمار الفارسي والتركي.

[٣] وجوهٌ دخانيةٌ في مرايا الليل،وجوهٌ دخانيةٌ في مرايا الليل،ص ٥٤٢.

وكما كان الماضي المستعمَر ظالمًا حالكًا فقد شاطره الحاضر الظلمة والحلكة، ولكن على أيدي أبناء الوطن هذه المرة ،ومِن أظلمهم "الإمام يحيى حميد الدين" وابنه "أحمد" ؛فقد عاشت في عهديهما "اليمن" عيشة الظلم والفقر والجهل والمرض والتخلُّف والفساد.. ورجعت القهقرى أعوامًا عديدةً بينما العالم يتقدم إلى الرقي والتحضر أشواطًا وأشواطًا.

وقد بقيت "اليمن" على حالها هذا حتى قام شعبها بقتل الإمام"يحيى" عام (١٩٤٨م) ،ثم قاموا بالثورة على ولي عهده "أحمد" في (٢٦ سبتمبر ١٩٦٢م)، لتبدأ معها نقطة التحوُّل الهامة في تاريخ "اليمن" الحديث.

وقد عبّر "البردّوني" عن ذلك كله في قدرٍ كبيرٍ من أشعاره[1]، منها على سبيل المثال قصيدة "عيد الجلوس" من ديوان" في طريق الفجر" ، وجاء فيها:

عيدَ الجلوس أعِر بلادَك مسمعًا	تسألكَ أين هناؤها؟ هل يوجدُ	
تمضي وتأتي والبلادُ وأهلُها	في ناظرَيكَ كما عهدتَ وتعهدُ	
يا عيدُ حدِّث شعبكَ الظامي متى	يُروى ؟وهل يُروى وأين الموردُ؟	الظلم
فيمَ السكوتُ ونصفُ شعبكَ هاهنا	يشقى ..ونصفٌ في البلاد مشرَّدُ	
يا عيدُ هذا الشعبُ ذل نبوغُه	وطوى نوابغَه السكونُ الأسودُ	
ضاعت رجال الفكر فيه كأنّها	حلمٌ يبعثره الدجى و يبدِّدُ [2]	

وُجِّهت هذه القصيدة إلى الإمام "أحمد بن يحيى حميد الدين" في عيد جلوسه الذي انتهزه الشاعر ليغرق إمامه "الطاغية" بسيلٍ من النداءات والتساؤلات التي يعجز الإمام عن مواجهتها. وقد جاءت كالتالي :

١ . أسلوب النداء المتكرر ثلاث مرّاتٍ مع حذف الأداة في المرة الأولى "عيدَ الجلوس" ،وذكرِها مرتين : "يا عيدُ حدِّث" و"يا عيدُ هذا شعبكَ" . وفي هذا الأسلوب الندائي المصاحَب بفعل الأمر "أعر" و"حدِّث" إشارةٌ إلى محاولة شد مسمع الظالم(المتلقي) إلى معاناة شعبه المظلوم الذي مثّله الشاعر (المرسِل) صاحب القصيدة (الرسالة).

[1] انظر في ذلك سيميائية المجتمع والتراث.

[2] ص ٣٦٣ – ٣٦٤.

ويظهر في هذا النداء والأمر مدى السخط والتقريع الذي صُبَّ علـــى الحـــاكم الظالم الذي يحتفل بتشييد بنيان عرشه وعيشه الرغيد على أنقاض شعبه "الظامئ" "الشقي" "المشرَّد" في غياهب الجهل والظلام والغربة.

٢ . أسلوب الاستفهام الاستنكاري "متى يُروى؟"؛ "وهل يُروى؟" و"أين المورد؟" و"فيم السكوت؟"، فكلها أسئلةٌ تستنكر على الطاغية صنيعه بشعبه؛ من تجويع وتعذيـب، وتعمل على محاكمته مواجهته بقبيح فعله الأثيم.ولن تجد لهذه الأسئلة المتكـــرِّرة المريـرة جوابًا واحدًا؛ إما لعدم الاستماع إليها والصدود عنها تجاهلا ،أو للعجز عن إيجاد الجـواب المبرِّر الذي يمكن أن يُطفئ نيران الشعب المتأجِّجة في النفوس.لذلك كله تـأتي الأبيـات التالية منذرةً بسوء عاقبة الظالم وأعوانه ،وبالوعيد الكاسح الذي يقتلعهم من الجذور :

للشعب يومٌ تستثير جراحُهُ	فيه ويقذف بالرقود المرقدُ	الثورة
ولقد تراه في السكينة ...إنما	خلف السكينة غضبةٌ وتمرُّدُ	
تحت الرماد شرارةٌ مشبوبةٌ	ومن الشرارة شعلةٌ وتوقُّدُ	
لا، لم ينم شعبٌ يُحرِّق صدرَه	جرحٌ على لهب العذاب مسهِّدُ	
شعبٌ يريد ولا ينال كأنه	مما يكابد في الجحيم مقيّدُ	
أهلا بعاصفة الحوادث ،إنما	في الحي أنفاسُ الحياة تُردِّدُ	
الشعب أقوى من مدافع ظالم	وأشد من بأس الحديد وأجلد	
يا ويح شرذمة المظالم عندما	تطوى ستائرها ويفضحها الغد	
وغدا سيدري المجد أنا أمة	يمنية شما و شعب أمجد	
وستعرف الدنيا وتعرف أنه	شعب على سحق الطغاة معود[1]	

[1] عبد الحلوس، في طريق الفجر،ص ٣٦٥ –٣٦٦ .

وفي هذه الأبيات إشارةٌ إلى ذلك الوعيد كما يلي :

١ . تكرار كلمة "الشعب" أربع مرّاتٍ : إشارةٌ إلى ثورة الشعب واستيقاظه من غفلته وتمرُّده على الظالمين وإلى حتمية عودة الحكم إليه عاجلا أو آجلا بالقوة وبالبأس الشديد.

٢ . إيراد جملة "أهلا بعاصفة الحوادث" :إشارةٌ إلى رغبة الشعب في التمرُّد على الطاغية والعصف به وبأعوانه الخونة.

٣ . إيراد جملة "يا ويح شرذمة المظالم" : وفيها إشارة إلى التهديد والوعيد والتقريع المنصبِّ على فلول الظلم الهاربة خوفًا من انفضاح أمرها والقضاء على حياتها على أيدي الشعب المتوعِّد الثائر، "فيا ويحها" ما أقصر نظرها وما أعماه ! ويا ويلها ما أجهلها بما ينتظرها من مصير!

وكما أشارت هذه الجملة إلى الوعيد والتقريع ،فقد أشارت أيضًا إلى السخرية والاستخفاف بقوة الظالمين مهما اشتدّت وبطشت ؛لأنها ستبقى "شراذم" ضعيفة متفرّقة لا تقوى على الصمود في وجه قوة الشعب المتَّحد العاصف بظُلاّمه.

٤ . الكلمات: "تستثير" و"يقذف"و"غضبة"و"تمرُّد"و"شرارة"و"مشبوبة" و"شعلة" و"توقّد"و"أقوى" و"أشد" : وكلها تشير إلى شدة غضبة الشعب على طاغيته ،وتوعده بإحراقه بنيران الثورة والتمرُّد المتوقّدة ،وبإرادته الأقوى والأشد من كل ظلمٍ وطغيان.

****

ومع الثورة بدأ الأمل بغدٍ مشرقٍ جديدٍ يبدِّد ظلمة الظلم والاستعباد ،ويَعِد بحياةٍ أفضل "لليمن" وأبنائه ،ويبشِّر بمستقبلٍ واعدٍ يحتذي بماضي الأجداد وأمجاده التليدة .

وتأتي الأبيات التالية لتعبّر عن هذه الفرحة قائلةً :

أسفر الفجر فانهضي يا صديقةْ	نقتطف سحره ونحضن بريقهْ
كم حننا إليه وهو شجونٌ	في حنايا الظلام حيرى غريقةْ
وتباشيره خيالات كأسٍ	في شفاه الرؤى،ونجوى عميقةْ
وانتظرناه والدجى يرعش الحلـ	ـم على هجعة القبور العتيقةْ
هكذا كان ليلنا فتهادى	فجرنا الطلق فالحياة طليقةْ

نحن من نحن ؟ نحن تاريخ فكرٍ وبلادٌ من المكرمات عريقةْ
سبقت وهمها إلى كل مجدٍ وانتهت منه قبل بدء الخليقةْ
فابسمي :عاد فجرنا وهو يتلو للعصافير مِن دمانا وثيقةْ[1]

وكما يبدو من عنوان القصيدة والديوان "في طريق الفجر" فإن "الفجر" هو الغالب على القصيدة "بتباشيره" و"شروقه" و"سحره" و"بريقه".ومع أن الفجر هو جزءٌ صغيرٌ من اليوم ،إلا أنه -هنا- إشارةٌ إلى زمنٍ أطول من ذلك بكثير، ويرمز إلى عدة مدلولاتٍ قد يكون من أهمها ما يلي:

١ . "الحلم" و"الرؤى" و"الخيالات" التي طالما تطلّع إليها الشعب، ومنّى نفسه بها، وعانى من أجل تحقيقها على أرض الواقع ،والعيش معها بكل سعادةٍ وعدلٍ ونعيم.

٢ . "الثورة" التي حققت الأحلام والرؤى والخيالات ،وقدّمت الأرواح الطاهرة والدماء الزكية من أجل قيامها على أرض الواقع في (٢٦ سبتمبر ١٩٦٢م) ، وبذلك يكون الفجر رمزًا لكل ثورةٍ على الظلم والطغيان الأسود الحالك الحضن لكل الخطايا والأدران، وهو المقصود هنا في المقام الأول.

٣ . "الحرية" والانعتاق من أغلال السجن وذل الاستعباد.

٤ . "المستقبل" بوسعه وبطول ساعاته وأيامه وسنواته ودهوره. وما كان اختيار الفجر هنا إلا رمزًا لذلك المستقبل الموعود والغد المشرق الجديد ؛ فالفجر هو بداية يومٍ جديدٍ يُبدِّد ظلام الدجى الحالك وما فيه من أسرارٍ وخطايا وخوفٍ وهمومٍ وأحزانٍ وظلمٍ وطغيانٍ وأرقٍ وسهد.. فكل ذلك سيتلاشى مع بزوغ أول خيوط الفجر الصادق بشمسه المضيئة الحانية الباعثة للدفء والفرح والطمأنينة والسلام و الاستبشار بيومٍ ملؤه الخير والسعادة والتفاؤل والعدل والرقي.

٥ . "عودة"و"استرجاع" أمجاد الماضي الأول التليد الذي ينسب أبناؤه أنفسهم إليه بكل فخرٍ واعتزاز ،مردّدين "نحن" ثلاث مرّاتٍ لإثارة الانتباه إليهم وإلى ماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم ،وبأنّهم بصدد بناء أمةٍ عظيمةٍ يشهد برقيها العالم أجمع، وتشير إليها باقي الأمم بالسبق والريادة في كافة المجالات؛ "فنحن" الماضي العريق الذي هدى

[1] في طريق الفجر،في طريق الفجر، ص ٢٩٩ - ٣٠٣ .

الدنيا وأنتشلها من جهلها وسباتها العميق، و"نحن" الحاضر الممتد لماضيهم والسائر على خطاه"، و"نحن" المستقبل الواعد بكل التطلعات والآمال التي بُذل في سبيلها كل غال ونفيس .

ومع بزوغ "الفجر" الصادق وتحقق حلم "الثورة" والحصول على "الحرية" كان حلمٌ آخر بمستقبلٍ أفضل يتطلّع إلى بناء "مدينة الغد" التي تذكّر بمدينة "الفارابي" الفاضلة ومن قبله أفلاطون ؛ فلا حسد ولا تباغض ولا ظلم ولا عدوان، بل محبّةٌ وتسامحٌ وعدلٌ وسلام:

مِن دهورٍ وأنتِ سحرُ العبارة	وانتظار المنى وحلم الإشارة
كنتِ بِنتَ الغيوب دهرًا فنمّتْ	عن تجلّيك حشرجات الحضارةْ
ثمّ عن فجركِ الحنونِ ضجيجٌ	ذاهلٌ يلتظي ويمتصُّ نارهْ
كل شيءٍ وشى بميلادكِ الموعود	واشتمّ دفأه واخضرارهْ
بشّرتْ قريةٌ بلقياكِ أخرى	وحكت عنكِ نجمةٌ لمنارةْ
وهذت باسمكِ الرؤى فتنادت	صيَحاتُ الديوكِ من كل قارةْ
ذات يومٍ ستشرقين بلا وعدٍ	تعيدين للهشيم النّضارةْ
سوف تأتين كالنبوءات،كالأمطار	كالصيف ،كانثيال الغضارةْ
تملئين الوجودَ عدلا رخيّا	بعد جورٍ مدجّجٍ بالحقارةْ[1]

إذن، فكل شيءٍ بات يبشّر بهذه المدينة التي أُنتُظِرت "دهـوراً" طويلـةً مريـرة، وكانت "بنت الغيوب"و"انتظار المنى"و"حلم الإشارة"،فكل الدلائل تشـير إلى ميلادها المرتقب الموعود ، ومنها :

١ . "حشرجات الحضارة": إذ تموت عصورٌ وحضاراتٌ وتحيا أخر ،وقد تكـون من ضمنها "مدينة الغد" التي تُسمع الحضارة وهي تُهيئ صوتها الغيبي الخفي لنطق اسمـها وإدخالها إلى عالم الرقي والتحضّر.

[1] مدينة الغد، مدينة الغد، ص ٩ –١١ .

٢ . "الضجيج الذاهل" الذي "نمّ" عنها وانطلق مدوّيًا باسمها كالبركان المتفجّر، مُحرِجًا من الأعماق "مدينة الغد" ذات الوهج والبريق الواعد بميلاد كل "دفء" و"اخضرار".

٣ . "القرى" و"النجوم" و"الرؤى" التي "بشّرت" و"حكت" و"هذت" لأخواتها عن إحساسها بقرب ميلاد "مدينة الغد".

ولذلك كله فقد كان الاستبشار مصحوبًا بعلامات اليقين بقرب قدومها وتحققها، وجاءت الأدوات المستقبلية مِن "سينٍ" و "سوف" لتدل هي الأخرى على قرب هذا التحقق والوقوع :

١ . "ذات يومٍ ستشرقين" أيتها المدينة المنتظَرة ،وتعيدين دبيب الحياة إلى أوصال موتى البشر والحيوان والزرع وحتى الجماد.

٢ . و"سوف تأتين" وتتحققين كما تتحقق النبوءات الصادقة الآتية من عوالم الغيب التي لا كذب فيها ولا رياء ولاشك ،كما ستهطلين كالأمطار الغزيرة الكامنة هي الأخرى في عالم الغيب، وسترَوي البلاد والعباد وتُبشّر بالخير والاخضرار ،وستهلّين كفصل الصيف المانح لكل ثمرٍ ناضجٍ شهي والواعد بكل خير خصبٍ جَني.

٣ . و"ستملئين "الوجود الذي ينتظركِ "بالعدل" و"الرخاء" ،بعد أن عاش دهورًا تحت وطأة "الجور المدجّج بالحقارة".

****

٢ . الزمن الدرامي :

تحدّث "البردّوني" عن زمنٍ مغايرٍ لما هو مألوف يمكن أن يُطلق عليه مسمى "الزمن الدرامي"[١] ،ويُعرَّف بأنه :"زمن الشاعر الذي يصنعه في رؤياه الشعرية وهي نظرته إلى الزمن باعتباره بعدًا دراميًّا ينبغي الإفادة من إمكانيات الصراع المتداخلة فيه".[٢] فالشاعر يقرر الخروج من سطوة الزمن المعتاد وإفراغه من رموزه ومحتوياته المتعارف عليها ،لذلك يخلع عليه الشاعر صراعًا دراميًّا حركيًّا يقوم بينهما، ولا يكتفي بهذا الصراع فقط بل يتوهّم الشاعر أحيانًا أنه يقوم بدور البطل المنتصر الذي ينازع الزمن القاهر ويصرعه ."وبدلا من تأثير الزمن في الإنسان راح الشاعر يتبادل هذا الدور ويبادر باستعمال القوة مع الزمن ليحيله إلى تابعٍ له".[٣]

والأمثلة كثيرةٌ على هذا الزمن الذي ابتدعه الشاعر متحدّيًا به كل قوانين الزمن الراسخة في أعماق النفس الإنسانية المستقرة، معبرًا عن اختلاجاته النفسية المضطربة التي لا حدود لها ولا مستقر .

---

[١] الدراما :" كلمةٌ إغريقيةٌ تفيد (الفعل) المحاط بالصوت والمشهد، وهي كلمةٌ تستعصي على الترجمة العربية الدقيقة لأنها أكبر من "المسرحية" ". (عبد الواحد لؤلؤة. موسوعة المصطلح النقدي، مج٤،ص ٣٧٠).وعليه فيمكن أن تعرّف الدراما في أبسط تعريف لها بأنها "الصراع والفعل". (محمد رحومة. الدائرة والخروج ،ص ١٥). وكما يقول عز الدين إسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر"،فإن" التفكير الدرامي ، هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاهٍ واحدٍ ،وإنما يأخذ في الاعتبار أن كل فكرةٍ تقابلها فكرة،وأن كل ظاهرٍ يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبيةً في ذاتها فإن تبادل الحركة بينهما يخلق الشيء الموحب".(ص ٢٧٩). وتتحقّق الدراما بوجود ثلاثة عناصر رئيسيةٍ لها هي : الإنسان ،ومتناقضات الحياة، والصراع بينهما .وتعبِّر اللغة عن ذلك كله،بكل أسرارها وجمالياتها الفنية. والشعر الدرامي هو ذلك "الشعر الذي يُفيد من إمكانيات الدراما ،وبكل هذه الأشياء مجتمعةً، وفي الشعر الدرامي يصطنع الشاعر صراعًا إما مع نفسه أي مع ذاته،أو مع الآخر، وفي معاينته للمتناقضات يستطيع الشاعر أن ينتخب الموقف الملائم ويحوّله إلى شكلٍ دراميٍّ يقدّم من خلاله رؤيته للحياة والأشياء".(محمد رحومة. مرجعٌ سابق، ص ١٦ –١٧ ، ٢٢).

[٢] محمد رحومة. مرجعٌ سابق،ص ١٠٨ .

[٣] المرجع نفسه، ص ١٠٨ .

وبالنظر إلى الأشعار "البردونية" التي عبرت عن هذه النظرة الذاتية المغايرة للواقع في كثير منها يمكن تقسيم "الزمن الدرامي " إلى عدة أقسام منها ما يلي:

أ - الزمن الكسول[1] :

يحس الشاعر أحيانا بتقاعس الزمن وتكاسله عن الحركة والتفاعل معه إزاء ما يقول ويعاني من آلام؛ فبينما يفني هو عمره في التعبير عن هموم الشعب والاحتراق لأجله ناصحا ومحمسا، يقبع ذلك الزمن الكسول كأهله متمثلا في ساعة الجدار الكسول التي لا تعير اهتماما، ولا تحرك ساكنا ،وإن هي فعلت "فسترجع القهقرى" وستتحرك إلى الخلف ببطء شديد!! لذلك جاء استنكار الشاعر قائلا:

من تغني هنا ؟ وتبكي على ما ؟ كل شيء لا يستحق اهتماما
هذه ساعة الجدار كسول ترجع القهقرى وتنوي الأماما
والثواني تهمي صديدا وشوكا وستهمي وليس تدري إلى ما![2]

****

وأتبعه بأخرى ،قائلا:

الساعة المكسال مثل الشعب تجهل ما تعاني [3]

فلم إرهاق النفس وأرجحتها بين فرح وحزن وغناء وبكاء ؟! لم إقلاقها بالهموم الكبرى التي تنأى عن حملها الجبال و"كل شيء لا يستحق اهتماما"؟! إن أصحابها المعنيين لا حراك لهم ،ولا إفاقة من سبات؟! "فمن تغني هنا ؟ وتبكي على ما"؟! إنهم كسالى خامدون، حالهم كحال تلك الساعة "الكسول" "المكسال" التي لا تعبر - أولا وأخيرا - إلا عن شعبها الجاهل الكسول الراضي بذل الاستعباد وهوانه، والرازح تحت وطأته وطغيانه دون ثورة تعصف به وتزلزل كيانه.

إنها لساعة غريبة تجهل وقتها، وتتخبط في جميع الاتجاهات بلا علم ولا وجهة معينة؛ فهي لا تميز الأمام من الخلف ،ولا الأعلى من الأسفل ؛ ولذلك ترى وقد عزمت

---

[1] انظر : محمد رحومة، مرجع سابق، ص١٠٩-١١٠.

[2] كاهن الحرف ، مدينة الغد، ص ١٤٢ .

[3] حكاية سنين ، مدينة الغد، ص ١٥٨ .

بعد جهدٍ جهيدٍ على التقدُّم ..إلى الخلف دون الأمام !! والرجـــوع "القـــهقرى" بـــدل الذهاب الحثيث المتسارع إلى الأمام!! إن "ثواني" هذه الساعة "الكسول" لتعجـــب مـــن صنيعها، و"تهمي صديدًا وشوكًا" حزنًا واستنكارًا لهذا الفعل الثاوي خلف الجراح المتقيِّحة الدامية دون برءٍ أو بصيص شفاء!! إذ الجرح قائمٌ ومستشرٍ في الجسد كله، ورغم هـــذا فالمجروح راضخٌ لجراحه النازفة، ومنتظرٌ لاستفحالها دون مقاومةٍ أو استئصال لذلك الـورم الخبيث المتقدِّم بكل عنفٍ وقساوة!!

إذن، فـــ"الزمن الكسول" هنا هو تعبيرٌ عن معاناة الشاعر الثائر المخذول من زمانه الكسول الراكد الذي يمثِّل جميع مظاهر الحياة المعطَّلة الكئيبة السوداء المتقاعسة عن الثـورة والتغيير والتقدُّم نحو الزمن الأفضل النشيط النابض بالحياة والحيويـــة والطاقـــة الثوريـــة المتفجِّرة.

وعليه ،فإن اللائمة لا تقع -أولا وأخيرًا- إلا على هذا الزمن وأهله الكسالى الذين لم يفطنوا بعد إلى أقوال الشاعر الثائر الذي أدى أمانة الكلمة، ونصح الأمة، و"بكى" منها وعليها.

* * *

ب - الزمن الكسيح [1]:

يأتي هذا الزمن امتدادًا لأخيه الزمن الكسول الذي سبقه في رحلة التقاعس الأحمق والسكوت القاتم المميت ؛ فكما تكاسل الزمن الأول عن الثورة على ظُلامه ،مرِض هـذا الزمن وأصابه الكساح المقعد فلم يستطع الحراك للانطلاق نحو الزمن المشرق الصحيـــح الداعي إلى سلامة الشعب وانعتاقه من قيود الذل والجهد والمرض والاستعباد.

خمسٌ من السنوات لا   ليلٌ لهنّ ولا صباحْ
يبستْ على المهد العيون   وأقعد الزمن الكساحْ[2]

هاقد طال انتظار بزوغ فجر التحرر من الطغيان والثورة عليه، وانقضت "خمسٌ" من السنوات العجاف "لا ليلٌ لهنّ ولا صباح" من طول الركود على الذل والخضـــوع

---

[1] انظر : محمد رحومة. مرجعٌ سابق،ص١١٣- ١١٥ .

[2] حكاية سنين، مدينة الغد،ص ١٥٥- ١٥٦.

اللذين شابت لهما الولدان و"يبّست عيونهم" وعيون المتطلّعين إلى الخروج من ذلك الوحل المقيت. ولكن كيف الخلاص وقد "أقعد الزمن الكساح" وانطفأ أمل النجاة ؟! :

مَن ذا له حريَّةٌ أو يـــدٌ   سواكِ ؟ يا ريحَ الزمان الكسيحْ
مَن سوف يُثني مستبيحَ الحمى؟   - يا قشُّ- والحامي يدُ المستبيحْ
ماذا سيأتي بعد ؟ أرضي بلا   ماءٍ ، سمائي كالأديم المسيحْ [١]

"فالأيدي" مكبّلةٌ، مسلوبة "الحرية"، وما مِن طليق سوى"ريـــح هـــذا الزمـــان الكسيح" التي تعوي في كل الأرجاء ،عاصفةً بما يواجهها من "قشٍ" وأشلاء متطايرة هنـا وهناك! كيف الانعتاق من أيدي"مستبيح الحمى" و"الحامي يد المستبيح" المسلّطة علـــى المستضعفين الذين ظُلِموا من الطاغية وخُدِعوا بأعوانه الخونة؟! "ماذا سيأتي بعد" كل هذا الظلم والضياع سوى مزيدٍ من القحط والجوع المدقع الكاسح للبلاد والعباد ؟ لاشـــيء يتمكن أن يحدث إلا إذا استيقظ الشرفاء من غفوتهم، وهبّوا مـــن غفلتـــهم، وعصفـــوا بالغاصب المستعبد :

وهنا تلفّتَ موعدٌ   في أعين القمم المُشالةْ
وتدافعَ الزمن الكسيحُ   على جناحٍ من عُلالةْ
وانثال كالريح العَجولِ   يُلوِّن الفُلْكَ اشتعالهْ [٢]

لقد وَجَبتَ منازلة هذا الزمن ومَرَدَتِه الظلمة، وحان التغلّـــب علـــى فلولهـــم، والقضاء على دائهم قبل أن يستشري الكساح ويعم جسد الأمة كله.وهاقد أثمر الصـــواع والتحريض أخيرًا، واستعاد الزمن الكسيح عافيته، وأعاد الأمل المفقود، وأزاح التشـــاؤمَ الأسودَ عن جبين الأمة، وبدأ عهدُ الثورة والصحة والتفاؤل والانطـــلاق نحـــو الحريـــة والمستقبل الطلق الجميل.

إذن،فـــ(الزمن الكسيح) مرضٌ يشير إلى ← الرضوخ تحت قيود الظلم والهوان ويكون العلاج ← بالثورة الصحية ،واستئصال الداء بالقضاء على الظالم.

* * *

[١] عواصفٌ وقش، ترجمة رملية لأعراس الغبار، ص ٥٨ .

[٢] حكاية سنين، مدينة الغد،ص ١٥٨ .

ج - الزمن المتوقّف:

جاء في قصيدة "شتائية" من ديوان "ترجمةٌ رمليةٌ لأعراس الغبار" حديثٌ عن زمنٍ متجمّدٍ ، متوقّفٍ، فاقدٍ القدرة على الحركة والانتقال من وقتٍ لآخر نتيجةَ ما أصابه من بردٍ قارسٍ شل أطرافه وسلب قواه :

البردُ أبردُ ما يكون — والليلُ أسهدُ ما يكونْ

ماذا هنا غير الدجى الـ - ـمشبوه وحشي السكونْ

البرد يسترخي كأفـ - ـيلةٍ حطيمات المتونْ

ينسلُ ،يستشري ،له — في كل زاويةٍ شئونْ

ومفاصل الأكواخ تر - سف تحت أحذية الغبونْ

وهناك ترتجف الكُوى — وهنا يجول المخبرونْ

والليل يبتدع التها - وِيل الغريبات الفنونْ

والصمتُ يستقصي — كأسئلةٍ قريحات الجفونْ[1]

تشير الأبيات السابقة إلى ليلةٍ شتائيةٍ شديدة البرودة ، تتوقف فيها حركة الزمان، وتخف تحركات الأشياء إلى أدنى حدٍّ ممكنٍ لها. وقد جاء التعبير عن هذه الليلة المتجمِّدة كالتالي :

- تكرار كلمة "البرد" مرّتين، ومجيء اسم التفضيل منها على "أبرد" متفوِّقًا بذلك على كل ما يمكن مقارنته بهذه الليلة. ويدل هذا على شدة برودة الليلة التي نفحت بأنفاسها القارسة أجواءَ القصيدة كلها.
- الأفعال المضارعة التي وصفت حركة الجو البارد،وهي :"يسترخي " و"ينسلّ" و"يستشري". وكلها تشير إلى حركة تسلل الهواء البارد تدريجيًّا إلى كل النواحي والأصقاع، ودخوله زوايا "الأكواخ و شقوق "الكوى" التي يصبح حالها جميعًا كحال الإنسان من ارتجاف المفاصل،وانكماش الجسم، واصطكاك الأسنان،وتجمُّد الحركة التي قد يبعثها أحيانًا بعض المخبرين الذين ينشطون هنا وهناك بحثًا عن خبايا البيوت وأسرارها في ظلمة الليل الدامس.

---

[1] ص ١٢ –١٥ .

- وفي هذا البرد القارس تتوقّف مظاهر الحياة إلى حدٍّ كبيرٍ، ويُخيِّم "الصمت" والسكون الناتجان عن هدأة الناس وظلام الليل، وتعم الوحشة المكان حاملةً معها المخاوف الليلية والأسئلة الضائعة والسهد المتواصل.

ومع ذلك البرد الذي قلّص الحركة المكانية إلى أدنى حدودها يتجمَّد الزمان،وتتوقف حركة الكواكب السيّارة،وتطول "الدقائق" حتى لكأنها "ملايين القرون"، وتبدو "الثواني" "حرون"، واللحظات" "سجون" :

وكأن كل دقيقةٍ، تبـ - دو ملايين السنين

كل الكواكب لا تدور وكل ثانيةٍ حرونْ

وكأن فوق مناكب الـ - لحظات جدران السجونْ[1]

"إنّ الزمن هنا يمثّل القطيعة والغربة، فالكون يتوقّف عندما لا نستشعر حركته، وزمن البردّوني ثقيل الظل هنا لأنّه فَقَد كل مبرِّرات الوجود وأسبابه .. إن محاولة تتبع الزمن في كل وحداته وتحطيمها من شأنها أن تخلق كثيرًا من الفزع والقلق والحيرة في النفس، فهي حركةُ تدميرٍ في وجه الزمن الأصم، وبحثٍ عن الزمن الحقيقي المتغيِّر الّذي يقول لا للزمن الصامت".[2]

* * *

د - زمانٌ بلا نوعيةٍ :

تبلغ ثورة الشاعر ذروتها في هذا الشكل من الزمن ؛فتصل إلى حد نفي صفة النوعية عنه أو تحديد الهوية له، إذ إنه ليس مسبوقًا بأول ولا مصحوبًا بثانٍ ولا متلوًّا بثالث، وهو ليس بالكسول ولا الكسيح ولا المتجمِّد ولا الهارب..لذلك فقدْ عجز الوصف عن تحديد هويةٍ زمنٍ لا نسب له ولا أب ولا ابن ولا حفيد . ولم تعد المفارقة التي قد تبعث شيئًا من الدهشة والاستغراب تؤثِّر -هي الأخرى- في هذا الزمن العجيب الذي تساوت فيه الأضداد من حياةٍ وموتٍ، وصحةٍ ومرضٍ، وإصابةٍ وخطأٍ، وذهاب وإياب..وما عاد يحد هذا الزمن حدٌّ ولا يردعه رادع؛ إذ ما هو إلا إشارةٌ صارخةٌ على فعل أصحابه الذين يعيثون في الأرض فسادًا، ويتسلّون بإراقة الدماء وتقطيع الأجساد إلى

---

[1] ص ١٣ .

[2] محمد رحومة. مرجعٌ سابق، ص ٢١٧ – ٢١٨ .

مزقٍ وأشلاء، فهؤلاء قد صبغوا آثارهم الأثيمة على جبين الزمن والأمة ،ولا يمكن التغيير والإصلاح إلا بالثورة عليهم، وكشْفِ زيفهم، وتطهير الأرض من أدرانهم.

يقول الشاعر في هذا الزمن وأهله :

زمانٌ بلا نوعيةٍ، ساقَ ويلَهُ ‍ ‍ ‍ ‍ متاخيمَ، يقتاتون أفئدةَ الجوعى[1]

ويقول في موضعٍ ثانٍ :

أريد ماذا يا زمانًا بلا ‍ ‍ ‍ ‍ نوعيةٍ لم يدرِ ماذا يريدْ

بلا أبٍ يبدو،بلا ابنٍ،وفي ‍ ‍ ‍ ‍ عينيه يدمى باحثًا عن حفيدْ

يمضي ولا يمضي، ويأتي ولا ‍ ‍ ‍ ‍ يأتي ، يولّي ثُمّ يبدو وليدْ

تقول يُعطي كل شيءٍ؟ نعم ‍ ‍ ‍ ‍ لكم أعند الزيف شيٌ مفيدْ؟[2]

ويقول في موضعٍ ثالث :

يا زمانًا من غير نوعٍ تساوتْ ‍ ‍ ‍ ‍ مهنةُ الموت واحتراف الطِبابةْ

ينمحي الفرقُ بين عكسٍ وعكسٍ ‍ ‍ ‍ ‍ حين ينسى وجهُ الصواب الإصابة[3]

إذن،فـــ(زمانٌ بلا نوعية) ← يشير إلى ← زيف الواقع وظلم أصحابه

والخلاص ← يكون ← بتصحيح الأوضاع والثورة على كل عدوان

* * *

هـ - الزمن البديل:

بعد تلك الأزمنة الغريبة التي صادفها الشاعر في حياته، وتصارع معها، وحـــاول الانتصار عليها بكل السبل المتاحة، يظل الشاعر دائم التطلّع إلى ذلك الزمن المخفـــوظ في علم الغيب ؛ ذلك الزمن الموعود الذي يُعطي الحرية لتحقيق العدالـــة والســـلام والمحبّـــة والوئام..

إلى سوى هذا الزمان أهفو ‍ ‍ ‍ ‍ إليه أُضني سرعتي ومهلي

هل أمتطي نفّاثةً إليهِ ‍ ‍ ‍ ‍ وتحت جلدي ناقتي ورحلي؟

---

[1] صنعاء في فندق أموي، زمانٌ بلا نوعية، ص ١٥ .

[2] زمانٌ بلا نوعية،زمانٌ بلا نوعية، ص ٧٥- ٧٦ .

[3] آخر الموت، زمانٌ بلا نوعية، ص ٨٢ .

هل أمتطي بغلا كنصف حلٍّ؟ قد يمتطي وجهي قذالُ بغلي!

أيُّ الخطى أهدى إليه؟أضحتْ غاياتُ غرفاني كبدء جهلي![1]

وكما تشير الأبيات فإنّ النفس "تهفو" إليه دومًا،وتحثُّ الخطى للوصول إليه. ولكن كيف الوسيلة إلى هذه الغاية المنشودة ؟ هل تكون بركوب طائرة "نفّاثة" تُجاري عصر السرعة الذي هي فيه؟ ولكن كيف ذلك والنفس مكبّلةٌ بالتراث المترسِّب تحت الجلد والجاري مجرى الدم في العروق؟ إذن فلا بدّ من حلٍّ وسطٍ يجمع بين الحداثة والتراث في وقتٍ واحدٍ ودون تفريطٍ في أيٍّ منهما، وليكن الحل هو.. ركوب "البغل" !!! وتبقى المفارقة التي قد تظهر عندما يصبح الراكب مركوبًا والعكس صحيح!!! وعندها تُضاع الخطى، وتُجهل المعارف، وتُسدُّ الدروب ثانيةً !! ولكن :

لماذا يسدُّ العالَمُ الميتُ دربَ مَن سيأتي؟ لأنّ المهد بالمدفن اقتدى

لأنّ الذي ألغى المسافات بينه وبين سواهُ صيَّر القربَ أبعدا

فمِن أين يأتي العالَمُ الرابعُ الذي يموتُ فدائيًّا ،و ينمو كمفتدى؟[2]

إنّ كل ذلك يشير إلى البحث الدؤوب عن الأمل المنشود المتمثّل في الزمن الآخر "الرابع" الذي سيُحقّق ما عجزتْ عنه الأزمان والعوالم الثلاثة السابقة، ولكنّ الطريق دائمًا مليءٌ بالسواد والشوك والإحباط والعدوانية من تلك الأزمنة وأصحابها الذين يحاولون إماتة الحلم في مهده وقبل إمكانية نموِّه وتحققه. لذلك كان التحدي الأكبر كامنًا في السير الحثيث نحو ذلك الزمن الأغر الذي سيتحقق يومًا ما، والدفاع عنه بكل قوة واستماتة، والعمل على المزاوجة الصحيحة بين ذلك الماضي العريق والحاضر المتغيِّر والمستقبل المنشود دون فقْدِ الهويّة التراثية، ودون الانجراف في تيار المدنيّة المختلطة الأعراق والأجناس والمذاهب، ودون تقاعسٍ عن طلب الأفضل دومًا مهما كان الطريق صعبًا ومحفوفًا بالمخاطر والعراقيل.

فـ(الزمن البديل) يشير إلى ← تحقيق حلم الحرية والعدل والسلام

والسبيل إلى ذلك يكون عن طريق ← العمل الحثيث والقضاء على الظلم وأعوانه

---

[1] ترجمةٌ رملية ..لأعراس الغبار ، ترجمةٌ رملية ..لأعراس الغبار، ص ٢٣ .

[2] من آخر الكأس، ترجمةٌ رملية ..لأعراس الغبار، ص ٨١ .

لمــا أغرت خنقت في رجليك ضوضاء الإغــارة

لم تسلب الطين السكون ولم ترع نـــوم الحجــارة

* * *

أرأيت هذا البيت قـــز ما، لا يكلفــك المهارة ؟

فأتيتـــه، ترجو الغنـــا ئم، وهو أعرى من مغارة

ماذا وجدت سوى الفراغ وهـــرة تشتـــم فـــارة

ولهاث صعلوك الحروف يصـــوغ، من دمه العبارة

* * *

ماذا ؟ أتلقى عند صعـــــــــلوك البيوت، غنى الإمارة

يا لص، عفوا إن رجعت بدون ربح، أو خســـارة

لم تلق إلا خيبــــــــة ونسيت صندوق السجارة

شكرا، أتنوي أن تشـــــــــرفنا بتكرار الزيـــارة ؟[1]

والقصيدة رغم ما فيها من الفكاهة والسخرية الظاهرة لتخفي وراءها الحقيقة المُــــرة والوضع الأليم الذي يعيشه الشاعر الوحيد الضرير؛ إذ ما تلبث البسمة أن ترتسم على شـــفاه المتلقين حتى تنحسر رويدا رويدا لتتحول إلى غصة في حلوقهم وحسرة في قلوبهم ؛ فهذا هـــو ما آل إليه حال ذلك الشاعر المبدع أو كما ينعت نفسه بـــ"صعلوك الحروف"؛ إنه وسط بيت قزم تطؤه أقدام الصغار والكبار بلا مشقة تذكر فلا سور منيع يحصنه ولا جـــدران مرتفعـــة تحميه... ولماذا السور والجدران؟ لماذا الحماية والتحصين وهو(أعرى من مغارة) !! فلا كنـــز يخاف سرقته ولاثمين يخشى نهبه !! إنه خلو من كل شيء حتى من فارة صغيرة تحاول قطـــة جائعة التنقيب عنها عبثا !!!

إذن، ذلك هو المترل القمقم الذي يقبع فيه المارد الثائر المتشاغل بصياغة أحلى بيـــوت القصيد، وبتجرع أمر كؤوس الصدى والصديد...

---

[1] مدينة الغد، ص ٣٨-٨٣.

* * *

ب - الغرفة والسقف والجدران :

بما أن منزل الشاعر الوحيد الضرير خواء تصفر فيه الرياح وتعوي في جنباته الأشباح فما من عجب إذن – وقد اجتمعت عليه الظلمات (العمى والوحدة والفقر) –إذا سمع وهو يخاطب الغرف ويناجي الأسقف ويحاكي الجدران !!!

هاهو يجسدها أمامه حية نابضة، يسمعها ويحس بها ويحاول التخفيف عنها والوقوف بجانبها كما بقيت معه يتشاكيان ويتباكيان :

شيء بعيني جدار الحزن يلتمع	يهم، يخبر عن شيء، ويمتنع
يريد يصرخ، ينبي عن مفاجأة	لكنه قبل بدء الصوت،ينقطع
يغوص يبحث في عينيه عن فمه	تغوص عيناه فيه، يقتفي، يدع
يومي إلى السقف،تسترخي أنامله	تمتد كالدود،كالأجراس تنـزرع[1]

* * *

وكما أمسى لهذا الجدار حزن خاص ينسب إليه فقد تحول حزنه وتخبطه إلى إحساس بالخوف من تسلل أشباح الظلام الدامس إلى الزوايا وشقوق الباب والثقوب الضيقة، وما يصاحبها من شعور مميت بالرعب والألم :

من أين يا باب يأتي الرعب؟ تلمحه	من أي زاوية،يعشوشب الوجع؟
يمشي على فمه هذا السكون، على	أطراف أرجله، يهوي ويرتفع

* * *

كميتين، يمدون الأكف إلى	موت جديد يمني، وهو يبتلع

* * *

تصغي إلى بعضها الجدران واجفة	تئن، تحمر كالقتلى، وتمتقع
في هذه الغرفة الصرعى أسى قلق	يطول كالعوسج النامي ويتسع
الحزن يحزن، من فوضى غرابته	فيها ويفزع من تمويشه الفزع [1]

---

[1] في الغرفة الصرعى، وجوه دخانية في مرايا الليل، ص ٥٣٣.

* * *

ويواصل الشاعر الوحيد المزاوجة بين أحزانه وأحزان غرفته التي تحتضنه وتردد صدى أوجاعه بين جنباتها،حتى يصل به الحال إلى أن يجعل أحد الجدران صديقا عزيزا يسامره ويحاكيه ويبثه همومه التي لم يعد أصدقاء الإنس يأبهون بها :

هذا الجدار يقول لي..ويعي همسي، ويصغي للرياح معي
يرنو إلي،كتمت مملكة... للطيف تهمس : مات مجتمعي
ويشم مأساة تقطعني وأشم في مأساته قطعي
يحكي بلا صوت، وأسمعه أهذي وأصمت، وهو مستمعي
يبكي كما أبكي، يساهرني أغفو، رؤى عينيه مضطجعي[٢]

ويصل إعزاز الشاعر لصديقه الجدار حد التوحد الذي جعله يتساءل عن حقيقة الفصل بينهما أساسا وقد زرع الأول وحصد الثاني :

من أين جئنا يا جدار ؟ أنا منك انبثقت،وجئت من وجعي
أورقت في نجواك جمر هوى وهجست كالميعاد في ولعي
وهنا التقينا، كنت مصطنعا وأنا كلا شيء، كمصطنعي
ودخلتني أصبحت من أثري مثلي جدارا حزنه جزعي
ما كنت تطمع قبل خلطتنا واليوم تحكي أنت عن طمعي[٣]

ج - الفندق :

قد يغادر "البردوني" بيته لسبب ما ليجد نفسه في ضيافة مكان جديد كالفندق مثلا الذي يقضي فيه بعض أيامه ولياليه...ولكنه لا ينسى هنا أيضا أن يغفل تفاصيل المكان ومحتوياته، وينفرد فقط بخيالاته وأحزانه التي يصطحبها معه في حله وترحاله ؛ إذ يتوهم أن

---

[١] في الغرفة الصرعى، وجوه دخانية في مرايا الليل، ص ٥٣٤ - ٥٣٦.
[٢] بين الجدار.. وجدار،زمان بلا نوعية، ص ٩٥.
[٣] القصيدة السابقة، ص ٩٥ ٩٨.

صنعاء الجميلة قد أتته في غرفته فسامرته وتناولت معه الإفطار، وقرأت الجريدة المحزنة الـــتي تروي أخبار المآسي والحروب في هذا الزمن المخيف...

يقول راويا قصته :

توهمت أني غبت عن هذه الروعى   فمن أين جاءت تسحر الغرفة الصرعى؟

تمامسني في كل شيء تقول لي :   إلى أين عني راحل ؟.. خفف المسعى

* * *

أما هذه (صنعا) ؟ نعم إنها هي   بطلعتها الجذلـــى، بقـــامتها الفرعـــا

بخضرتها الكحلى، بنكهة بوحها   بريـــا روابيـــها، بعطرية المرعـــى

سهرت وإياها نحد ونبـــتني   ومن جذرها نفني المؤامرة الشنعا

* * *

طلبت طعام اثنين،قالوا بأنني   وحيد..فقلت اثنين:إن معي (صنعا)

أكلت وإياها رغيفا ونشرة   هنا أكلتـــنا هذه النشرة الأفعـــى

* * *

ضبابية الأخبار،تدرين سرها؟   أتصغي؟ ومن منا بمأساته أوعى؟

* * *

زمان بلا نوعية، ساق ويله   متاخيم يقتاتون أفـــئدة الجوعى[1]

وكما يبدو من هذه الأبيات فإن الأشياء التي تنبي بأن الشاعر و(صنعاء) قد التقيـــا في فندق ما —وليس بيته مثلا– هي:

١ . عنوان القصيدة الذي يشي بوضوح بمكان اللقاء؛ وهـــو :"صنعـــاء في فنـــدق أموي"، إذ التصريح هنا بذكر اسم "فندق" وليس مكانا آخر. وقد يكون نعت "أموي" دالا على معني القدم والأثرية والتاريخ التي تعبق في هذا الفندق، كما قد يكون دليلا على وجـــود

---

[1] صنعاء..في فندق أموي، زمان بلا نوعية، ص ١٣ – ١٥.

الفندق في مدينة "دمشق" –عاصمة الخلافة الأموية– حيث كان الشاعر دائم السفر إليـــها، ومن ثم النزول في أحد فنادقها.

٢ . قوله:" طلبت طعام اثنين"؛ إذ أن من عادة الفنادق تقديم الطعام لنزلائها، وهـــو هنا طعام الإفطار الذي طلبه الشاعر لاثنين بدلا من واحد لوجود (صنعاء) العزيزة معه، وهو ما استغربه "نادل" الفندق..

٣ . والشيء الآخر هو قوله:"أكلت وإياها رغيفا ونشرة"؛ إذ هنا أسلوب آخر مـــن أساليب معظم الفنادق المتعارف عليها، وهو تقديم "الصحف الإخبارية" مع وجبة الإفطـــار لنزلائها الكرام.

* * *

وهاهو في فندق آخر ينقل شعور الوحدة والكآبة على كل ما يحيط به بما في ذلك هذا الفندق الذي حوله من مكان فخم جميل يقصد للراحة والاستجمام إلى قبر مظلم مقيت، تمـر عليه الليالي رتيبة كئيبة...

وحيدا تقاسي انتظار الصباح	وتتعب لاشيء حدسا ولمس
ويأتي الصباح الذي مر أمس	ويدنو المساء الذي عاد أمس
صباح العشيات يا شبه قصر	مساء الصبيحات يا شبه رمس
لياليك عرج الثواني،ضحاك	ينـــوء بصخر يسميه شـــمس[١]

وكما يلحظ من الأبيات السابقة فإن الشاعر قد ذكر أيضا من عنوان قصيدته مكـــان وجوده وهو الفندق معنونا إياها بـــ" أمسيات في فندق"، ويبدو في هذه الأبيات أن أمسيات الشاعر فيه قد كانت موحشة كئيبة حتى لكأنه يسكن "رمسا" لا "قصر" إذ تحول الفنـــدق الفخم الذي قطنه ووصفه بـــ"شبه قصر" دليلا على الفخامة والجمال والحداثـــة إلى "شـــبه رمس" مقيت مميت؛ نظرا لما يعانيه الشاعر من مشاعر الإحباط والحزن التي لونت الأشـــياء الحية الجميلة المرحة بألوان الموت والبشاعة والتشاؤم.

---

[١] أمسيات في فندق، كائنات الشوق الآخر، ص ١٤٨ – ١٤٩.

* * *

د - السجن :

مكان آخر يجد الشاعر نفسه قابعا فيه وحيدا كئيبا بعد أن ساقه إليه إيمانه بذاته المتمردة على الظلم والفساد ففضل السجن الجسدي المؤلم على السجن الروحي الأشد إيلاما... وقد كان له ما أراد ؛إذ سجن مرارا وتنقل بين مكاتب التحقيق وأقسام التفتيش... ها هو مثلا يصف زنزانته التي سجن فيها،ويورد حواره مع سجانه، قائلا:

قل لي، أتذكر هاهنا زنزانة ؟ كانت على وجعي تقوم وتتكي

إن قمت أدمى سقف رأسي سقفها وإذا بركت بها أقضت مبركي

الأخشن المقرور منها مدنفي والأملس الحران كان مدلكي

وعصاك تطبخني لها،تومي:كلي هذا اللعين، ومثله كي تسمكي

* * *

أيام كنت تشدني وتسوطني وإليك منك، إلى جنابك أشتكي

وأحاور الإنسان فيك وما هنا أحد سوى مستهلكي أو مهلكي

إن قلت وفقا،قلت هيا يا يدي هدي قوى هذا المكبل واسفكي[1]

وهنا أيضا يتجه الشاعر السجين إلى جدران زنزانته طالبا منها التحدث معه عن أي شيء كان : جدا أو هزلا، حقيقة أو خيالا،ماضيا أو مستقبلا... ليخرج من حزنه وتقوقعه على نفسه :

هيا يا جدران الغرفة قولي شيئا :خبر ا، طرفة

تأريخا منسيا، حلما ميعادا،ذكرى عن صدفة

أشعارا،سجعا،فلسفة بغبار الدهشة ملتفة

ويردد ثانيا :

هيا يا جدران ابتدعي أصواتا، إيماء، وجفة

فجا أسطوريا،أرجو من بنت غرابته قطفة

---

[1] المقبوض عليه ثانيا، كائنات الشوق الآخر، ص ١٥١ -١٥٢.

أشواقا،أخيلة حبلى كوبا غيبيا، أو رشفة[1]

يستحث الشاعر السجين-إذن- صديقاته الجدران على التجاوب معه مرددا :"هيا يا جدران الغرفة قولي.." و"هيا يا جدران ابتدعي.." فهو يعلم يقينا ما المخاطب ويطلب إصرارا التحاور معه وإخراجه من ظلمات السجن والعزلة والظلم والتعذيب.. إنه يريد أن يحس أنه مازال على قيد الحياة وبأنه مازال قادرا على المقاومة والتصدي لجلاديه داخل السجن وخارجه، فالحياة كلها سجن وسجان وجدران، ولابد في هذه الزنزانة المخيفة أن يثبت وجوده ويعلي صوته مدويا في الأرجاء الموحشة مرارا وتكرارا. لذلك ما يكون من هذه الجدران التي تكاد أن تتصدع من قوة الصوت واستمراره إلا أن تستجيب بامتقاع واستغراب لهذا النداء الملحاح، قائلة :

يا هذا تستسقي نهرا	لا تنظره،وترى الضفة
الأنهار الكبرى تفنى	غرقا، ونحن إلى النطفة
السقف يعي عن جمجمتي	أسرارا، تجهلها الشرفة
ترتاب الزاوية اليمنى	في اليسرى،تتهم الضفة
في قلبي ألسنة الدنيا	لكن لفمي عنها عفة
الصمت حوار محتمل	والهجس أدل من الزفة
إطلاق الأحرف حرفتكم	اخترت الصمت أنا حرفة
أو قل:ما اخترت ولا اخترتم	طبعتنا العادة والألفة[2]

وبهذا تأتي المفارقة غير المتوقعة عندما يدرك أن تلك الجدران التي كان يظن أنها لا تعي شيئا ولا يمكن أن تتفوه بحرف يوما ما، هي في حقيقة الأمر أكثر إحساسا من عدد كبير من بني البشر ذوي القلوب الغلف القاسية، فهي تحس بمعاناة وآلام السجناء والمظلومين والمستضعفين، ولكنها لا تنطق بما تحس، بل تكتفي بالتألم بصمت لأولئك الذين يعانون بين أضلعها، فهي تعلم أن الصمت الصادق المعبر دون قول أفضل من الكلام الكاذب المزيف.

---

[1] حوارية الجدران.. والسجين، ترجمة رملية لأعراس الغبار، ص ٩٠ - ٩١ .

[2] القصيدة السابقة، ص ٩١ - ٩٣.

وعليه فقد عمد الشاعر هنا إلى إنطاق جدران الغرفة / الزنزانة بما يريد قوله من معلن، وسيظل يصرخ وينادي حتى يسمعه الآخرون ويستجيبون لمطالبه كما سمعته من قبل تلك الجدران واستجابت لإلحاحه، فهو لن يستسلم لتلك "الزنزانة" الموحشة التي لا تمثل له سوى "غرفة" صغيرة سيخرج منها يوما رغما عن جلاديه، وسيكون عندها رمزا ومثلا يحتذى لغيره من إخوانه السجناء الذين يعانون من الآلام والظلم والوحشة ما يعاني.

* * *

٢ . المكان الواسع (العام) :

تحدث "البردوني" كثيرا عن أماكن مختلفة في بلاده شملت المدن والقرى والأحياء الشعبية والأماكن العامة كالأسواق والحمامات والشوارع... حتى ليعد شعره مؤلفا يحوي معالم اليمن الجغرافية المتعددة.وقد يرجع هذا الكم الهائل من أسماء الأمكنة المتناثرة هنا وهناك إلى سعة اطلاعه ومحاولة إلمامه بتاريخ بلده وجغرافيته وحدوده السياسية والإقليمية، وإلى امتداد عمره الذي قضاه في أرجاء وطنه وما كان له من أثر في تعدد خبراته وبعد نظره واتساع معارفه،إضافة إلى شعوره بانتمائه لوطنه واعتزازه به وبكل ذرة من ذرات ترابه :

لي موطن،لا ذرة فيه   على الأخرى تهون
الأرض نفس الأرض   لكن الجحيم الآخرون

* * *

من أي نبع أنت ؟   من ياء،ومن ميم، ونون[١]

وكما هو حال الشعراء ؛فإن "البردوني" يقدم لوطنه أحلى القصائد والألحان مترنما بحبه متغنيا بهواه :

لأني رضيع بيان وصرف   أجوع لحرف،وأقتات حرف
لأني ولدت بباب النحاة   أظل أواصل هرفا بهرف
أنوء بوجد،كأخبار كان   بجنبين من حرف جر وظرف

---

[١] شتائية، ترجمة رملية لأعراس الغبار، ص ١٨ -١٩.

* * *

أعندي لعينيك يا موطني	سوى الحرف أعطيه سكبا وغرف؟
أتسألني :كيف أعطيك شعرا؟	وأنت تؤمل دورا وجرف[1]
أفصل للياء وجها بهيجا	وللميم جيدا، وللنون طرف
أصوغ قوامك من كل حسن	وأكسوك ضوءا ولونا وعرف[2]

فالشاعر يبين منذ البدء وضعه العلمي والشعري الذي يجعله "يجوع لحرف ويقتات حرف" فهو ابن "البيان والنحو والصرف"، وليست له صنعة سوى صوغ القصائد، ونسج الألحان، وعليه فما من شيء يمكن فعله "لعيني هذا الوطن" الغالي "سوى الحرف يعطيه سكبا وغرف".إنه بهذا الشعر لن يبني لوطنه الدور ويشيد القصور، ولن يجني الأموال الكثيرة من التجارة والذهب والفضة والمواشي..ولكن باستطاعته أن يعطيه ما هو أغلى من ذلك؛ إنه سيمنحه قوة الكلمة الصادقة المعبرة التي يمكن أن يعم صداها أرجاء المعمورة قاطبة، ويكون لها من الأثر ما تعجز عنه الأفعال والأموال؛ من حث على التضحية والفداء لهذا الوطن العزيز، وتحفيز للجد والعمل والمثابرة لبناء صرحه العظيم.

* * *

ويبحر "البردوني " في حب وطنه عندما يرى قصائده العزيزات وقد أصبحت مدنا حبيبة منتشرة في أرجاء وطنه الكبير :

أصبحت وحدها القصائد أهلي	صرن لي في الضياع حقلا ودارا
تلك أمي،تلك ابنتي،تلك طفلي	تلك عرسي ليلا، وأختي نهارا
قد أرى هذه (تعزا) وتبدو	تلك (صنعا)،هاتيك تبدو(ذمارا)
تلك تبدو(بيحان) هاتيك (إبا)	تلك (لحجا) هذي تلوح (ظفارا)
هن ما شئت من أسام وإني	كيفما شئن لي أموت اختيارا[1]

[1] الحرف: مفردة مشتركة ؛ فهي بالعامية اليمنية تعني : الكهف المنحوت في جبل أو المحفور في سفح، وهي بالفصحى تعني: المال الكثير من الذهب والفضة والمواشي. والمعنى الفصيح هو المقصود هنا. (الهامش، ص٥-٦).

[2] لعينيك يا موطني، ترجمة رملية لأعراس الغبار، ص ٥ -٦.

فالشاعر هنا يرى قصائده الأثيرة على نفسه وقد تمثلت أهلا أعزاء ومدنا شتى منتشرة هنا وهناك في ربوع وطنه الحبيب، فكما تتجسد القصائد أما وابنة وعروسا وأختا وهن من أشد الناس لصوقا بالقلب،وحماية من الغربة والضياع، فإنها تتشكل أيضا بصورة محببة إلى النفس عندما تصبح ملامحها مشابهة لملامح "تعز" و"صنعاء" و"ذمار" و"بيحان" و"إب" و"لحج" و"ظفار" وغيرها من مناطق الوطن اليمني المتسع الأرجاء شرقا وغربا،شمالا وجنوبا فلا فرق بين شطر شمالي وآخر جنوبي؛ إذ كلها أراض يمنية متلاحمة متحابة، تبذل لها الأرواح وترخص الدماء والأموال.

* * *

تغنى "البردوني" بطبيعة وطنه الحالمة في بداية قرضه الشعر غناء عذبا رقيقا، تنقل خلاله بين جنبات الطبيعة الخلابة التي فتح عينيه على فتنتها، كما أغمض إغماضة العمى الأخيرة على سحرها.. ومع هذا العمى المبكر الذي ابتلي به الشاعر، حاول أن يجد لنفسه مخرجا يروح به عنها وعن حياة الشقاء والبؤس التي رافقته طويلا فلجأ إلى الطبيعة الأم يناجيها ويترنم بها مصطحبا معه شعره الرفيق الرقيق المؤنس :

يا شاعر الأزهار و الأغصان	هل أنت ملتهب الحشا أو هاني
ماذا تغني، من تناجي في الغنا	ولمن تبوح بكامن الوجدان؟

* * *

كم ترسل الألحان بيضا إنما	خلف اللحون البيض دمع قاني
أبدا تغني للأزاهر و السنا	وتحاور الأنسام في الأفنان
وتظل تبتكر الغنا و تزفه	من جو بستان إلى بستان
لا الحزن ينسيك النشيد ولا المنا	بوركت يا ابن الفن من فنان
يا ابن الرياض-وأنت أبلغ منشد-	غرد وخل الصمت للإنسان
والزهر حولك في الغصون كأنه	شعر الحياة مبعثر الأوزان

[١] الصديقات، ترجمة رملية لأعراس الغبار، ص ٧، ١٠ -١١.

والعشب يرتجل الزهور حوالما ... ويرف بالظل الوديـع الحـاني
وطفولة الأغصان راقصة الصبا ... فرحـا ودنياها صبـا وأمـاني

* * *

يا طائر الإلهام ما أسماك عن ... لهو الورى وعن الحطام الفاني
تحيا كما تهوى الحياة مغردا ... مترفـعا عن شهوة الأبـدان
لم تستكن للصمت، لم تذعن له ... بل أنت فوق الصمت والإذعان
هذي الطبيعة أنت شاعر حسنها ... تروي معـانيها بسحر بيـان
ترجمت أسرار الطبيـعة نغمة ... أبديـة في صوتـك الرنـان
وعزفت فلسفة الربيع قصيدة ... خضرا من الأزهار و الريحـان[١]

وعليه، فإن هذه الأبيات وغيرها من أبيات مشابهة جاءت لتشـير في عمومـها إلى عناصر الطبيعة الحالمة بصورها المتنوعة، ومفرداتها المختلفة التي أضفاها الشاعر عليها، وصفاته هو التي طبع بها نفسه.ويمكن أن تمثل كلها بالجدول التالي:

عناصر الطبيعة الحالمة	مفردات الطبيعة الحالمة	صفات الشاعر فيها
رياض، ربيع، زهـر، عشـب، أغصـان، غدران، ورد، طيـور، تغريد، شدو، ظـل، ربا، صحيفة ذهبيـة الأشكال والألـوان، سنا، أنسام، أفنـان، بستان.	مفردات الفرح: شعر الحيـاة، حـوالم، وديع، حاني، طفولة الأغصان، راقصـة الصبا، فرح، حب، غرام، عرائس، قلوب الغواني، ألحان بيض،نشـيد، معـازف، أغاني،أسرار الطبيعة، نغمة أبدية، الـترفع عن شهوة الأبدان، السمو عن لهو الورى، نجوى. مفردات الحزن: حرقة الذكـرى، دمـع قاني، ملتهب الحشا، بكاء، صمت.	- طائر الإنشاد. - ابن الفن. - ابن الرياض. - طير الربيع. - طائر الإلهام. - مـترجم أسـرار الطبيعة. - شاعر حسن الطبيعة. - عازف فلسفة الفن.

[١] طائر الربيع، من أرض بلقيس، ص٨٣ - ٨٧.

وهكذا، فإن الشاعر هنا قد توجه إلى طبيعة وطنه الحالمة بعد أن وجد فيـــها الملجـــأ الذي يمكن أن ينفس فيه عن مكبوتات نفسه وأحزانها، هاربا أليها من ظلم الإنسان وحقده، ومن التناقضات الكبيرة الدائرة حوله هذا الزمن.

*　　*　　*

ومقابل هذه الطبيعة الحالمة التي طالما تغنى بها الشاعر وتفنن في وصفها تـــأتي طبيعـــة أخرى تناقضها؛ وتدعو إلى التحدي والعصف والثورة والوقوف في وجه الظلم والطغيـــان؛ وتلك هي جبال وطنه الشامخات الرواسي التي تقف بكل شموخها وأنفتها مع أخيها الإنســان في وجه الحكم الظالم المعتدي الذي يحاول سحق كل من يتحدى إرادته وجبروته، وهـــو لا يفرق بين الإنسان و الحيوان وحتى الجماد؛ فكلهم متمرد يجب القضاء عليه قبل أن يستفحل داؤه ويعم الآخرين، ويصبح خطرا يتهدد ملكه وسلطانه :

سيدي : هذي الروابي المنتنة	لم تعد كالأمس كسلى مذعنة
"نقم " يهجس، يعلي رأسه	"صبر " يهذي، يحـــد الألسنة
"يسلح " يومي، يرى ميسرة	يرتـــئي "عيـــبان"،يرنو ميمنة
لذرى " بعدان " ألفـــا مقلة	رفعت أنفا كأعلـــى مئذنـــة [1]

إذن، فقد انتقلت صورة الجبال هنا من مظاهر طبيعية جميلة شامخة إلى عنـــاصر ذات حس سياسي ووطني خالص تشعر بما يعانيه أخوها الإنسان من قمع وطغيان، وتســانده في رفضه وقوته، وتمده بأحاسيس منعمة الشموخ والصمود والإباء، و تكاد تتحول شـخصيات إنسانية حقيقية تنطق وتتحرك وتتفاعل، تهجس وتهذي، وتبصر ؛ فتارة تري وكأنها تهـــذي، وتارة وكأنها ترنو بأحد الأبصار و بأشم الأنوف ... حتى ليكاد الظالم الخائف على عرشـه من أصغر الأمور يظن أن من يحمل كل هذه الأوصاف لابد أن يكون متمردا يجب القضـــاء عليه فورا دون هوادة أو تسامح، بغض النظر عن جنسه أو لونه أو نوعه وإن صرح له حقيقة بأن هذه ما هي إلا "أسامي أمكنة" :

---

[1] مأساة ..حارس الملك، وحود دخانية ..في مرايا الليل، ص ٤٦٣ –٤٦٤ .

اقتلوهم، و اسجنوا آباءهم ... و اقتلوهم، بعد تكبيل سنة
أمركم لكن ! ولكن مثلهم ... سيدي : هذي أسامي أمكنة
هم شيـــاطين، أنا أعرفهم ... حين أسطو، يدعون المسكنة
(صبر) وغد، أنا رقـــته ... كان خبــازا،أحله معجنـــة
(نقم) كان حصـــانا لأبي ... اطحنـــوه، علفــا الأحصنة
اقتلوا (يسلح) ألفي مرة ... اسحبوا (عيبان) حتى (موسنة)
اقلعوا (بعدان) من أعراقه ... انقلوا نصف (بكيل) (مقبنة)[١]

* * *

وعندما يبتعد الشاعر عن موطنه لوقت ما فإنه يشتاقه ويرى وجوه أبنائه هنا وهناك في تلك الأماكن التي يرحل إليها، وقد تكون هذه الرؤية حقيقية بهجرة أبناء وطنـــه إلى بقـــاع العالم المختلفة،كما قد تكون مجازا بانعكاس صورهم من مخيلته على وجوه الآخرين، وقــــد تكون الاثنتين معا، وفي كل الحالات فإن المحبة والإعزاز هما سبب هذه الرؤية أو تلك للوطن وأبنائه في الحل والترحال. يقول الشاعر في هذا:

يا (ثلا) يا (إب) يا (أرحب) ... يا (بنا) يا (الحج) يا (شرعب)
كيف يا أحباب أخبركم ؟ ... أي أشواق الهوى أغلب ؟

* * *

---

[١] مأساة ..حارس الملك، وجوه دخانية ..في مرايا الليل، ص ٤٦٤ - ٤٦٥.
يعرف الشاعر أسماء الأمكنة الواردة في القصيدة قائلا :
- (نقم) و (عيبان) : جبلان مطلان على (صنعاء).
- (صبر) : جبل مطل على (تعز) .
- (يسلح) : ربوة بين منطقة صنعاء و المناطق الوسطى.
- (موسنة) : منطقة تبعد عن (عيبان) بأكثر من (١٠٠) كيلو متر .
- (بعدان) : مجموعة جبال محزمة بالقرى و الحقول .
- (مقبنة) : منطقة قريبة من (تعز) كانت تخضعها وما حولها رحال منطقة (بكيل) الواقعـــة شمال اليمن.

ها هنا في (الشام) سائحة   اسمها (أروى)،ألا أعجب؟

مثلها تسعون في صفـــد   مثلها سبعون في (المرقب)

* * *

إنها (أروى) وأي شذى !   كيف يا لحن الهوى أطرب؟

لاســـمها من موطني عبق   صوتها من موطني كوكب

من شذى (الكاذي) روائحها   من ضحى (ثقبان) بل أثقب

* * *

كيف أحكي ؟إنها وطني   حبها من خصبها أخصب

هل هنا داري ومنتزحي ؟   إنني من غربـــتي أغـــرب[١]

فالشاعر ينادي "أحبابه" وهو في بلاد الغربة علهم يسمعون صداه ويحسون باستغرابه، وأحبابه ليسوا من بني البشر، بل هم أرجاء وطنه الحبيب المتسع شمالا وجنوبا: "ثـلا" و"إب" و"أرحب"و"بنا" و"لحج"و"شرعب". هؤلاء هم الأحباب الذين سيتفاعلون معه ويشـاركونه آلامه الناتجة عن رؤية "أروى.. في الشام" –كما ورد في عنوان القصيدة–، فهو يعاني غربـة الوطن ولن يحس بذلك إلا الوطن نفسه الذي يهاجر عنه أبناؤه الشرفاء ويدعونه تحت وطـأة الفقر والجهل والمرض والفساد ..والحنين.. ينتظر الخلاص على أيدي أولئك الأبناء الأحبـــة الذين سيأتون يوما ما لإنقاذه وتشييد بنيانه واستعادة أمجاده.

إذن، فالوطن أحق بأبنائه الذين يسيحون في مختلف البلدان، فـــ"تسعون في صفـــد" و"سبعون في المرقب" وغيرهم كثير في أماكن أخرى، حاملين معهم "عبق" الوطن وروائـــح "الكاذي" وأنوار "ثقبان" وغيرها من المصايف والمناطق اليمنية الخصبة الخضراء. وقد تجســد كل هؤلاء المغتربين في صورة "أروى" رمز اليمنيين في حلهم وترحالهم لما يحمله هذا الاســم

---

[١] أروى.. في الشام وزمان بلا نوعية، ص ١٤٥ – ١٤٩.

- (ثلا) و(إب) و(أرحب) و(بنا) و(لحج) و(شرعب) : مناطق يمنية.
- (صفد) :مدينة فلسطينية، (المرقب) :حي كويتي تسكنه أعداد من اليمنيين.
- (الكاذي) :شجر ذو رائحة طيبة هادئة، (ثقبان) : مصيف صغير من ضواحي (صنعاء). (ص١٤٩)

من خصوصية الشخصية اليمنية في الاسم والمسمى على السواء؛ فهو اسم ملكة اليمن الـــتي حكمته بكل حكمة وحنكة وذكاء،وهي "أروى بنت أحمد الصليحي" الملقبة بـــ"بلقيـــــس الصغرى" نظرا لما تمتعت به من قوة وجمال ودهاء، وهو أيضا –أي الاسم- اســـم منتشـــر بكثرة في ربوع الوطن اليمني الذي يعتز بهذا الاسم كثيرا ويعده من تراثه الخالد المستمر.

إذن، فنداء مدن الوطن هنا يشير إلى شدة اعتزاز الشاعر بها وقربها منه، ولجوئه إليها لسماع ندائه ومشاركته فيما يحس مـــن آلام وتساؤلات جراء هجرة أبناء وطنه وتشـــتتهم بين الأمكنة.

* * *

وهاهو الشاعر يعود بشوق ولهفة ليفاجأ بالتغيير المخيف الذي حل بموطنــــه ؛ فـــأين (صنعاء) التي عرفها ؟ أين بيوتها المتواضعة ؟ أين أحياؤها الشعبية القديمة التي تفوح منها عراقة التاريخ ؟ أين أهلها الطيبون ؟ كيف حلت محلها بهذه الســـرعة تلـــك العمـــارات العاليـــة والحصون المنيعة والقصور الفخمة ؟ كيف استبدلت الأعاجم والأجانب "الغلـــف" بأهلـــها العرب الخلص ذوي القلوب الطيبة الرحيمة؟

أين هو الآن؟ في أي مكان؟ أيعود من غربة قاسية إلى غربة أقسى ؟وأين يحط رحاله ؟ أين (صنعاء) ؟

هذي العمارات العوالي ضيعن تجوالي... مجالـــي
حولي كأضرحة مزو رة بألـــوان اللآلــــــي
يلمحنني بنواظر الأســـ ـــمنت من خلف التعالي
هذي العمارات الكبار الـــ- خرس ملأى كالخوالـــي
أدنو ولا يعرفنني أبكي ولا يسألن : مالـــي
وأقول : من أين الطريق؟ وهن أغـــى من سؤالـــي[1]

---

[1] صنعاني يبحث عن صنعاء، لعيني أم بلقيس، ص ٢٢٦.

إذن فهذه إشارة واضحة إلى التطور العمراني والتغير الاجتماعي الذي حل بـ(صنعاء) وما شابهها من مدن...ولكنه تطور وتغير مرفوض من الأهالي الأصليين الذين أحسوا بفقدان الهوية والضياع في هذه المدنية الصماء الخرساء المغلفة ببهرج التزييف والثبور !! فأين ذلك الماضي الجميل الذي يقول عنه الشاعر متحسرا؟ :

كانت لعمي ها هنا دار تحيط بها الدوالي
فغدت عمارة تاجر هندي أبوه (برتغالي)
وهناك حصن عامر كان اسمه (دار الشلالي)
وهناك دار عمالة كان اسمها (بيت العبالي)
وهنا قصور أجانب غلف كتجار الموالي[1]

هاقد تغير كل شيء واستبدل الفاسد الغريب بالصالح الأصلي؛ ورحل المواطنون الأصليون من منازلهم وأراضيهم ليحل محلهم الأجانب الأغراب الذين يشكلون استعمارا من نوع آخر خفي يحتجب تحت قناع العالمية والتداخل بين الشعوب وإفساح المجال للمهارات الغربية الدخيلة على الوطن وأهله؛ فأين التحضر في هدم "الدور"و"البيوت" الأثرية القديمة التي كانت "تحيط بها الدوالي" والزروع الخضراء الجميلة النابضة بالحياة لتحل محلها "عمارات تجارية" خرساء مصمتة و"دور عمالة"رخيصة و"قصور أجانب غلف" كـ "الهنود" و"البرتغاليين" وغيرهم من ذوي الخليط الهجين الدخيل على المجتمع اليمني الخالص الأنساب إلى حد كبير.

وهنا يقف الشاعر ليتساءل مجددا :

هل هذه صنعا...؟ مضت صنعا سوى كسر بوالي
خمس من السنوات أجلت وجهها الحر (الأزالي)[2]

ويستمر هذا الضياع في خضم التساؤلات التائهة الباحثة عن الأهل والعشير :

من أين يا إسمنت أمشي؟ ضاعت الدنيا حيالي

---

[1] القصيدة السابقة، ص ٢٢٧.

[2] القصيدة السابقة، ص ٢٢٧.(و"أزال" : الاسم التاريخي لمدينة "صنعاء". انظر: هامش القصيدة في الصفحة نفسها)

والتحضر، وأخفوا وراءها الأطماع الاستعمارية الحقيقية التي ستنقلب بلاء على أهلـــها إن هم لم يتنبهوا لهذا الخطر المحدق بهم عاجلا أو آجلا.

* * *

وإذا كان هذا البناء والعمران الذي يعد من دواعي الحضارة والتقدم قد استوحشـــه الشاعر ورأى فيه موتا وخواء فما سيكون شعوره إذا وجد هذا الوطن الحبيب الذي طالمـــا تغنى به،وقد رضخ تحت أنقاض الحرب والدمار بأيدي أبنائه الذين غرقوا في دماء بعضـــهم بسبب أولئك الشياطين والغزاة الذين دقوا طبول الحرب بين الإخوة:

من دق طبل الحرب؟ جاءت فجأة،ريحا وطبلا
لا أعلنت عن بدئها لا أنف غايتها أطلا..[1]

* * *

أولئك الغازون ولوا والتآمر ما تولى..
كانوا تماسيحا هنا وهناك يرتجلون قملا[2]

وهاهو الشاعر يتنقل بين عدد كبير من الأماكن المتقاتلة كـــ (خور مكسر) و(المعـلا) و(معاشق) و(الشيخ عثمان) و(صيره) و(جولدمور) و(كريتر) و(ردفـــان) و(دار ســـعد).. وكلها أسماء أماكن في (عدن) وضواحيها. وقد شخصها أمامه ليستطيع أن يحاورها ويحاول ردها إلى صوابها وتنبيهها إلى أعدائها الحقيقيين، وقد فعل ذلك ولكنه كان يلاقي في كل مرة صدودا من هذه وإعراضا من تلك ؛ فعندما يذهب إلى (كريتر) -مثلا- متوددا ليبيـــن لهـــا مدى جمالها وقت السلم وتأثير الحرب السلبي على هذا الجمال والنعيم..يفاجـــأ بقولهـــا إن قومها هم الذين بدؤوا الحرب وبأنها لن ترضخ لهم مهما كانت صلة قرابتها بهم فقد غـدروا بها ولن تكون فريسة سهلة لهم...

جاؤوا لقتلي : هل أعد.. لهم ريــــاحينا وفـــلا ؟
هم بعض أهلي،فليكن هيهات أرضى الغدر أهلا

---

[1] فنقلة النار والغموض، كائنات الشوق الآخر، ص ٢٩.

[2] القصيدة السابقة، ص ٣١ –٣٢.

تأبى حمام اليوم أن | تلقى صقور النـــار عزلى[1]

وعندما ييأس من (كريتر) ويتجه إلى أختها (عدن) علـــه يجـد عندهــا الإذعـــان والاستجابة والتنبه إلى الأعداء الحقيقيين الذين زرعوا بذور الحرب بينها وبين أشـــقائها... يجدها أكثر تحفزا للحرب لكي تبذل الغالي والنفيس من أجل النصر الـــذي يحـــافظ علـــى كرامتها أمام أهلها الغزاة ..

من شب يا(عدن) اللظى ؟ | قالوا :أموت،فقلت :كلا
ولأنـــي بنت الصـــراع.. | فلســـت أمـــا لـــلأذلا
ما كان مقلوا من الغازي.. | من الأهليـــن أقلـــى

* * *

جـــاؤوا إلي وجئـــتهم | نارية العزمات عجلـــى
جادوا بإرعاد المنون... | وجدت إرداء وبذلا [2]

إذن، فإن هذه الأبيات تشير إلى:

- تمثل مدن وطن الشاعر هنا شخصيات متحاربة متجاورة معه، تحاول كلا منـــهما إثبات أحقيتها في الدفاع عن نفسه ضد المعتدي وإن كان أخاها.
- يظهر من أسماء بعض المدن مثل: "كريتر" و"جولدمور" تأثير الاستعمار البريطـــاني عليها؛ وذلك بتسميتها بأسماء غربية تحاول فصلها عن مجتمعها العـــربي اليمـــني، وطمس هويتها العربية الإسلامية. وقد بقي هذا التأثـــير الاســـتعماري إلى الآن، وذلك بثبات التسمية الغربية رغم رحيل المستعمر عنها.
- يظهر من جدية حوار المدن مع الشاعر شدة العداوة والبغضـــاء الـــتي زرعـــها الاستعمار بين الإخوة لتبقى الحرب مستعرة بينهم وإن رحل عنها.

* * *

[1] فنقلة النار والغموض، كائنات الشوق الآخر، ص ٣٣.

[2] القصيدة السابقة، ص ٣٤.

وينــتقل الشاعر من ذكر الأماكن اليمنية التي وردت بكثرة في أشعاره إلى تعـــداد غيرها من الأماكن العربية والعالمية حيث يذكرها في ثنايا قصائده لعدة أسباب قد يكون منها التأكيد على صحة ما يرمي إليه من أقوال وأحكام، فيأتي بأسماء تلـــك الأمكنـــة ويذكـــر الأحداث التي تتعلق بها وتدور فيها... أو أن يكون غرضه من هذا السرد لعدد كبـــير مـــن الأمكنة المختلفة الإشارة إلى سعة اطلاعه على حضارات العالم المتنوعة ومعرفتـــه بأحوالهـــا وأحوال عصره الذي يعيش فيه والمتغيرات المستمرة التي تحدث فيه... مثال ذلك مـــا ورد في قصيدة "قراءة.. في كف النهر الزمني " حيث استمر في نقمته على أحداث عصره ومتناقضاته التي تصعب على الفهم،وعوالمه الموزعة بين الأول والثاني والثالث ؛ حيث البقاء للأقوى،وما يعقب ذلك من الظلم الذي يقع على عاتق المستضعفين في أرجاء واسعة من العـــالم مقـــابل الترف والطغيان اللذين تحياهما أوطان أخرى...

يقول في هذا ساردا عددا كبيرا من مدن العالم :

هل هذا الجاري مفهوم ؟ ... يبدو مجهولا، معلوم
صنعائيا من "روما" ... أمريكيا من "مخزوم"
يبدو ملهى في "دلهي" ... قصفا ودما في "السلوم"[١]
مذياعا في "هولندا" ... كعطاس المبغى المزكوم..
في "واشنطن" أسطولا ... ينوي إبرام المبروم..
أيشن هجوما ؟ ومتى ... أجلاه الشرق المهجوم؟
يحتل المحتل به ... يقتادوا زمام المزموم
ألهذا الجاري صفة ؟ ... أله تاريخ موسوم ؟
يمسي كبشا في"صيدا" ... يغدو ثورا في "الخرطوم"
سوقا حرا في " نجد " ... "ضبا" "هزروفا" مخطوم[٢]

---

[١] يعرف الشاعر " السلوم " بقوله : " حي من غربي بيروت، ومنطقة حدودية بين مصر وليبيا،وهنا إشارة إلى المكانين"، ترجمة رملية.. لأعراس الغبار، ص١٣٧.

[٢] " المزروف " عند الشاعر هو:" حيوان يمشي على ثلاث، وقيل إنه مسخ الجم والفرس "،ص ١٣٨.

ربما وجريا "كلبا"	كنديا يدعى "برهوم"..
فروا روميا يكسو	بيضات الخذر المعصوم
يدعى شيخا في "طنطا"	إفيونيا في "الفيوم"
في "ديفد" أمسى كنبا	في "سينا" نصرا مهزوم[١]

وعليه، فإن هذه الأبيات تشير إلى ما يلي:

- كثرة المدن والدول المذكورة من مختلف أنحاء العالم: صنعاء، وروما، وأمريكا، ودلهي، والسلوم، وهولندا، وواشنطن، وصيدا، والخرطوم، ونجد، وكندا، وطنطا، والفيوم، وسيناء.
- التناقض الحاصل بين أحداث العالم المختلفة؛ وذلك بلجوء الدول الصغرى إلى الدول العظمى في تسيير أمور حياتها رغم اضطهادها واستتراف خيراتها.
- الفوضى العامة الحادثة بين دول العالم التي لا يستطيع المرء إدراكها ويحاول التساؤل باستمرار قائلا: "هل هذا الجاري مفهوم؟!".
- عدم ترتيب مدن العالم ودوله بين عربية وأجنبية، أو بين مدن صغرى وعواصم كبرى. وبذا تتكشف بعض معالم الفوضى السائدة في العالم من هذا الخلط المتعمد بين مناطقه المتناقضة دون فصل واضح بينها.

* * *

ومن ضمن الأماكن العالمية التي وردت أكثر من غيرها في أشعار "البردوني" كانت "الولايات المتحدة الأمريكية" حيث انتقد أعمالها وتصرفاتها التي لا تراعي إلا مصالحها الاستعمارية في دول العالم دون النظر إلى ما يمكن أن تلحقه من أضرار للآخرين في مقابل هذه المصلحة الذاتية الفردية، فترى وقد احتلت بلدا ودمرت أخرى، واستغلت هذه ونهبت تلك...

إنها تصلي هنا وهنا	تحجب الأضواء والظلما.
كم أحالت تلك عامرة	عدما يستوطن العدما

---

[١] ترجمة رملية.. لأعراس الغبار، ص ١٣٥ – ١٤٠.

سل (هروشيما) وصنوها -يا صديقي- مَن أبادهما؟
ناوشتْ (كوبا) لتأكلها فاستجاشت همَّها هِمما
و(الخليج) اليوم يذكرها ما الذي ألقت وكيف طما
في (غرينادا) همت لهبًا يعرف الشيطان كيف هما
هسمت في (ليبيا) قمرًا يحتذي مولى الذي هشما
ولها في (كوريا) خبرٌ قلتُ : هل أرويكَ؟ فاحتشما!

* * *

(بنما)،(واشنطن) امتشقت من قواها الأحدث النهما
إنها بالقتل عالمةٌ إنّما لا تَعرف النّدما
(فَتْنمي) كفّيكِ تلك بنتْ مِن شظايا هذه هرَمَا

* * *

أيُّ قُطرٍ فيه ما اضطرمتْ أو بعدوى نارها اضطرما
فإذا ما داهمتْ فلها مَن دهى عنها ومَن دهما[1]

وتظهر من هذه الأبيات الإشارات التالية:

- كثرة الأضرار المادية والمعنوية التي تلحقها "واشنطن" بغيرها من دول العالم المختلفة في سبيل قوتها وتفوقها المستمر على دول العالم أجمع.
- كثرة البلدان المتضررة من أفعال "واشنطن"، وتخصيص ذكر بعض هذه تلك المناطق التي عانت كثيرا من العدوان عليها، ومنها على سبيل التمثيل لا الحصر، "هيروشيما" و"كوبا" و"الخليج" و"غرينادا" و"ليبيا" و"كوريا" و"بنما" و"فيتنام".

ومثل "واشنطن" الأمريكية تأتي أختها "لوس أنجلوس" التي تماثلها في العنف والطغيان؛ فهي "الموت" الذي يرقى على أنقاض الآخرين ليزداد قوة وحياة!!! وهي التي تستبعد كل من

---

[1] زفة الحرائق، حواب العصور، ص ١٤٣ -١٤٩.

يقع تحت يديها لتضمن لنفسها الحرية والسيادة!!! وهي تلك التي تخفي يدهـــا النجســة الملطخة بالدماء لتظهر الأخرى بريئة ناصعة البياض !!!

لوس أنجلوس لوس أنجلوس موت يزفه عرس
حرائـق وأعيـن يقبرن وضعا مندرس
يجـدن لحمهن في جلود كل مختلس

* * *

لا الأبيض اسم بيتها قالت : بعيدا ينفقس
لأنه يرعى دمـا ويبتني دما يبس

* * *

ماذا أرى نظافة ؟ هنا الذي لا ينكنس
من أبأسوا مواطنا يزهون، لا من يبتئس
لهم مخفـة تقـي وأكلب عطشى تعس
تمـر حولهم وفي أبراجـهن تلتحـس[1]

وعليه فإن "لوس أنجلوس" هذه إذا كانت موتًا ظاهرًا فإنها ستخفي وراءهـا سـكّانًا يحيون حياةً من نوعٍ آخر لا يعيشها إلا من تربّى على ظلم النّاس وإزهاق أرواحهم في سبيل الإبقاء على حياته؛ إنه سعيدٌ في الظّاهر،ويتمتّع بقمّة الكمال والرفاهية؛ حيث الحصون المنيعة والأبراج المشيدة والخيرات المتنوّعة المجلوبة من كافة البقاع والأصقاع...ولكنّ هذا التّعيـم الظّاهر الجميل يخفي باطنًا مشوّهًا يعيش أصحابه خلف قضبان الخوف والرعب الأبديـين؛ جرّاء الإحساس الدائم بالخوف من أنفاس المظلومين وعيونهم التي تترقّب الثّأر والانقضاض!!!

[1] يوم انفجارها الغضبان، حوّاب العصور، ص٢٥٢-٢٥٤.

سيمائية اللون

احتفى "البردّوني" في بداياته الشعرية احتفاءً كبيرًا باللون حتّى أصبح طابعًا مميّزًا في دواوينه الشعرية الأولى بدءًا بديوانه الأول "من أرض بلقيس" وانتهاءً بديوانه الثالث "مدينة الغد" ... ثم عمد بعد ذلك إلى الاستخدام المتوازن له في بقية دواوينه وتوظيفه التوظيف الأمثل ...وقد يرجع ذلك التكثيف في البدايات الأولى "للبردّوني" إلى عدّة عوامل قد يكون من أهمّها رغبته في أن يُثبت مقدرته على استخدام اللون في أشعاره استخدامًا يُجاري استخدام الشعراء المبصرين ويتفوّق عليهم أحيانًا! تدفعه إلى ذلك روح الشباب وما تحمله من تحدٍ وإصرارٍ ووقوفٍ في وجه عاهة العمى وتبعاتها النفسية ، كما قد يرجع ذلك التكثيف اللوني إلى قدرته الذهنية على تخزين –ومن ثَم استرجاع– تلك المقدرة البصرية التي كان يتمتّع بها قبل أن يُصاب بالعمى وهو ما بين الرابعة إلى السادسة من عمره؛ فقد كان في سنٍّ يسمح له بتمييز الألوان الأساسية التي تمر عليه في حياته اليومية كالأبيض و الأسود والأحمر والأخضر والأصفر...إلخ. وقد ساعده على تمييز ذلك الزخم اللوني تمتعه بذاكرةٍ قويةٍ وحسٍّ مرهفٍ بالإضافة إلى وجوده وسط طبيعةٍ خلابةٍ تزخر ببديع المناظر ومختلف الألوان.

بعد تلك المرحلة من محاولة إثبات المقدرة الذاتية أحسّ "البردّوني" بضرورة الانتباه إلى قضايا مجتمعه وعالمه بشكلٍ عامٍ والعمل على توظيف اللون توظيفًا دقيقًا يخدم الأفكار التي يريدها ، كما دعاه إلى ذلك خفوت الألوان في ذاكرته وتعويضها بالرؤى والخيالات والانزياحات التي خلقت عالمًا جديدًا من الألوان.

وهنا وقفةٌ مع أبرز استخداماته اللونية :

١ - الألوان مجتمعة :

أ - ألوان قوس قزح :

وأطلّت ذات صبحٍ مثلما ... يرتدي صحوُ الربا (قوس قزح)[١]

---

[١] ذكريات شيخين ،مدينة الغد ، ص ٩١ .

إذا كان الشعراء قد تفنّنوا في وصف جمال المرأة بسواد شعرها، وبياض وجهها وأسنانها، وحمرة خديها وشفتيها..وما إلى ذلك من جمال لوني ؛ فإنّ "البردّوني" قد أعطى امرأته كل هذه الألوان مجتمعةً وأكثر منها عندما شبّه طلّتها اللألاءة في صباح يومٍ مشرقٍ بالطبيعة الغنّاء الصّافية التي تزيّت ببهرج (قوس قزح) وألوانه المبهجة الجميلة ...

إذن، (ألوان قوس قزح) ⟵ تشير إلى ⟵ الجمال والإشراق والبهجة

* * *

ب - ركامٌ من التلاوين :

وركامٌ من التلاوين ،حتى لا يُبقّي لأي (حرباء) لبسا[1]

يختلف (ضباب) "البردّوني" عن (ضباب) غيره من الناس؛ إذ حين يُعد الضباب ظاهرةً طبيعيةً متماهية اللون تحجب الرؤية، وتؤثّر على تمييز ألوان الأشياء وأشكالها بدرجةٍ كبيرة، يُلحظ أنّ (ضباب) "البردّوني" قد تبدّى جليًّا (ركامًا من التلاوين) المختلفة المتراكبة بعضها فوق بعض حتى لا تجد الحرباء المشهورة بتغيّر لونها لونًا واحدًا يمكن أن تتستّر به عن الأعين، وما هذا الضباب الغريب إلا إشارةٌ لزمن الشاعر الذي اختلفت فيه حقيقة الأشياء، وبدت على غير ما كانت عليه.

إذن، (ركامٌ من التلاوين) ⟵ يشير إلى ⟵ تَغيُّر حقيقة الأشياء وضبابية الرؤية.

* * *

ج - ألوان الحرباء :

شبحٌ حربـاويٌّ يرنو يُغضي ، يتقزّمُ ، يتعملق [2]

يُشكّل "البردّوني" من خيالات ثُوّاره الشهداء أشباحًا مفزعةً ،متغيّرة الشكل واللون، تتهدد أولئك الحكام الظالمين الذين يحاولون يائسين القضاء على جماعات الثوّار المناهضة لهم؛ فما أن يفرح هؤلاء القتلة بإراقة دماء الأبرياء حتى تتحوّل أرواحهم الزكية

[1] الضباب وشمس هذا الزمان ،وجوهٌ دخانية في مرايا الليل ، ص ٥٨٢ .

[2] السلطان والثائر الشهيد ، زمانٌ بلا نوعيةٍ ، ص ١٢٨ .

إلى أشباحٍ تقض مضاجعهم وتؤرّق منامهم ،فلا يستريحون منهم أحياءً ولا أمواتا.وهــذه إشارةٌ إلى مصير كل متكبّرٍ ظلاّم تحاصره أشباح ضحاياه أينما ذهب، وتحــوّل نعيمــه الزائف الذي ظل عليه عاكفًا إلى جحيمٍ من الخوف والفزع والعذاب.

إذن، (ألوان الحرباء) ———— تشير إلى ◄ التغيّر المفرع المُطارِد لهدفه.

* * *

٢ . الألوان المفردة :

أ - اللون الأبيض :

وشذا صداها في هوايَ مواسمٌ بيض العطاءِ[1]

يُحلّق "البردّوني" مع خيالات محبوبته الغائبة فيناديها ويسمع رجع جوابها،ويحــس بطيب صداها في نفسه حتى لكأنه يشتم رائحة ذلك الصدى الكريم المعطاء ذي الأيــادي السخية البيضاء التي تأتيه في مواسم محددة.وعليه فقد لجأ إلى نوعٍ من تراســل الحــواس نتيجة إعطاء الصدى (أو الذكرى) رائحة شذية عبقةً رغم أنّه ليس له رائحة حقيقيةً له، كما أنه قام بتلوين ذلك الصدى الجميل باللون الأبيض المضيء مع أنّ الصدى لا لون له، وما ذلك إلا إشارةٌ إلى محبة الشاعر وافتقاده لمحبوبته واستمرار ذكراها الجميلة في نفســه التي تعدّت الإحساس الذهني المجرّد إلى نوعٍ من المادية الملموسة التي قد تهوّن على الشاعر فقده لمحبوبته ببعض المجسدات المادية وهي هنا الرائحة العطرة واللون الأبيــض المضــيء المعطاء.

إذن، اللون الأبيض يشير إلى ◄ كرم وسخاء المحبوبة وطيب ذكراها

* * *

وكان عليكِ اصفرار النضار بياضُ الصلاة، اسوداد الغمام
وقيل بلا أي لونٍ ، وقيــل له حمرةٌ كاحتراق الظــلام[2]

---

[1] سلوى،في طريق الفجر ، ص ٤٢٢ .

[2] مرقسيات النفط اليماني، رجعة الحكيم بن زائد ، ص ٢٠٦-٢٠٧ .

يذكر "البردّوني" كثرة حديث أبناء وطنه عن ذلك النفط الذي رأوه في أراضيـــهم، أو سمعوا عنه من بعض أصدقائهم ، وينقل تضارب الأقوال والروايات عنه بين مؤكّدٍ جمعه بين اصفرار الذهب اللامع وبياض الصلاة المضيء وسواد السحب المبشّر بالخير الكثير، وبين قائلٍ بعدم وجود لونٍ محدَّد له، وقائلٍ آخر بتلوُّنه بحمرة الظلام الداكن. وقد يكـون بياض الصلاة هنا دليلا على الطّهر و الشفافية الروحية التي يُحس بها المؤمن وهو واقفٌ بين يدي المولى عزّ وجل.

إذن،فـ (اللون الأبيض) ← يُشير إلى الطهر والشفافية الروحية وقوة الصلة بالخالق

* * *

وتدلّت كالقروط البيض مِن أُذُنِ الغيد المليحات الحسان[1]

على عكس ما توصف به العناقيد والثمار من حمرةٍ تدل على اكتمـال النضج وقرب القطاف يلوّن "البردّوني" عناقيد العنب التي مرّ بها وهي متدليةٌ علـى عروشـها باللون الأبيض ، حالما في ذلك حال القروط البيضاء التي تُزيِّن آذان الحسان البيض، فكأنّ وضاءة تلك الحسان قد انعكست على قروطها فأظهرها باللون الأبيض المضيء الـذي يَطغى على ألوانها الأصلية إن كانت على غير ذلك، وقد فُتِن "البردّوني" بحركـة هـذا البياض الباهر بهذه الصورة الجميلة ، وقام بنقلها إلى الرياض الغنّاء وعناقيدهـا المتدليّـة، وصبغِها باللون الأبيض الدال على الضياء، والإشراق، وتغطية الأشياء بهالةٍ مـن النـور الساطع القوي الذي يطغى على غيره من الألوان .

إذن،فـ(اللون الأبيض) ← يشير إلى النور والجمال والتغليب على اللون الأصلي

كنتُ في محنتي كزنبقة الرمل أعاني جفافه ... وهجيـره
فأشرتم إليّ بالمغريات الخضر والبيض، والوعود الغزيرة[2]

[1] أم الكرم ،من أرض بلقيس ، ص ١٧٣ .
[2] قالت الضحية،في طريق الفجر، ص ٦١٢ .

يتحدّث "البردّوني" على لسان فتاةٍ اضطرّها ظروفها العصيبة مِن يُتمٍ وفقرٍ وجوعٍ إلى السقوط في سوق الرذيلة والمحرّمات ،بعد أن كانت مضرب المثل في الطهر والعفّة والجمال . وتتوجّه هذه الفتاة باللائمة إلى شياطين الغواية الذين زيّنوا لها الضلال وغلّفوه بكل ما هو لامعٌ برّاق من أخضر و أبيض ، و ما إلى ذلك من مغرياتٍ ووعودٍ زائفةٍ تغشى القلوب والألباب.

إذن، فـ(اللون الأبيض) ← يشير إلى الزيف و الضلال و الغواية و الخداع

* * *

<u>ب - اللون الأسود :</u>

وحدي هنا يا ليل وحدي ما بين آلامي وسهدي
وحدي وأموات المنى والذكريات السود عندي
وكأنّ أشباح الدجى حولي أماني مستبدّ[1]

=====

وأنا في عزلتي السودا وفي قلبي الدّامي قلوب الأمم[2]

تُشير الأبيات السابقة إلى معاناة الشاعر كثيرًا من الوحدة التي يزيد من ضراوتها تراكمُ الآلام والسهد والأحزان ، فما يكون منه وسط هذا الركام الأسود الأليم إلا أن يرى الأماني الذكريات المشرقة التي يتسلّى بها الناس عند الخلوة بأنفسهم ، وقد استحالت جثثًا هامدةً وخيالاتٍ كئيبةً سوداء تتجاذبها أشباح الظلام المستبدّ المَقيت .

إذن فـ (اللون الأسود) ← يشير إلى الوحدة و الظلام و الموت و اليأس

ويتجلّى اللون الأسود ثانيةً لدى الشاعر عندما يرى نفسه معزولةً عن الناس عزلةً سوداء تحتضن سواد العمى والوحدة و الفقر والحزن و الألم ، ومع ذلك فإنّه لا يقبل

[1] وحدي هنا ، من أرض بلقيس ، ص ٢٢٧ .
[2] لا تسل عني ، من أرض بلقيس ، ص ٢٦٨ .

الضياع وسط هذا السواد الكثيف الذي أحاط بها من كل جانب ، ويقوم بضم العـــالم أجمع في قلبد الحزين عله يخرج من آلامه و يتداوى بشفاء جراح الآخرين والانخـــراط في صفوف معاناتهم، وفي هذا إشارة إلى كرم هذا الوحيد الذي هجره النـــاس و لم يتنبـــهوا لمعاناته الأليمة التي يقاسيها وحده دون شريك أو أنيس ، ورغم ذلك يقوم هذا الوحيـــد بمشاركة العالم الجاحد ،إيمانا منه في أن من يقاسى العزلة وآلامها أقدر على الإحساس بألم الآخر و إن كان هذا الآخر أمما كاملة لا فردا واحدا .

إذن، فــ(اللون الأسود) يشير إلى ← { الوحدة، العمى، الفقر، الحزن، الألم } والحل الانفتاح على العالم ومشاركة الآخر

* * *

أتدري أن خلف الطين شعبا　　　من الغربـــان يفخر بالسواد[1]

يشير هذا البيت إلى محاولة الشاعر المستمرة استنهاض شعبه للثورة والتمرد علـــى الظلم والعدوان ،ولكنه يفاجأ أحيانا برضوخهم لهذا الاستعباد الأسود الذي دفن حريـــتهم وكراماتهم ،وطغى عليهم مرارا ، ولفهم بسواده الكئيب حتى لكأنهم غربان سوداء تتباهى بسوادها ولا ترضى عنه بديلا ولو كان الحرية والانعتاق !! وفي هذا إشـــارة إلى تلـــك السخرية الجارحة التي وجهها الشاعر لقومه بنعتهم بـــ(الغربان) السوداء علهم يفيقون من سباتهم ويخرجون من قبورهم التي مرغت كرامتهم بـــ(الطين) .

إذن، فــ(اللون الأسود) يشير إلى ← { خيبة الشاعر من رضوخ شعبه للظلم، ذل الشعب وهوانه، السخرية المبطنة بالتحريض }

* * *

[1] فارس الآمال، في طريق الفجر، ص ٦٢٧ .

والدجى ينساب في الصـــــــــمت كأطياف الخطايا

والسكون الأسود الغـــــــــافي كأعراض البغايا[1]

يُصوِّر الشاعر ليله الطويل الذي يقضيه في التفكير وفلسفة أمور الحياة من حولـــه بأفراحها وأتراحها، فيراه - أي الليل المظلم - وقد تسلل إليه بكل هدوءٍ وتختُّلٍ حتى لكأنّـه طيفٌ مريبٌ يجر وراءه أذيال الخطيئة والعار التي لطّخت أعراض المومسات اللواتي يحلولن التستّر بفعلهن في هدأة الليل وظلامه الدامس.

فـ(اللون الأسود) يشير إلى ← العار والخطيئة

* * *

وكم عمركَ الآن؟ سبعون عامًا عرفتُ الأعاجيب :حمرًا وسودا[2]

يروي الشاعر قصة "نحّاتة نقوشٍ" أثريةٍ تقوم بالتنقيب عن الآثار والتحقيـــق مـــع الناس لمساعدتها في بحثها، وكان من ضمنهم هذا الشيخ الطاعن في السن الذي صـــارع الحياة وأهوالها ، ولاقى فيها من الدواهي والأعاجيب ما يُعجز الوصف عن التعبير عنـد إلا بقوله :حمرًا وسودًا ، تاركًا للمتلقي تخيل ما قد يلاقيه شيخ بلغ من العمر عتيًّا.

إذن، فـ(اللون الأسود) يشير إلى ← { عجائب الحياة المختلفة التي يلاقيـــها مـــن عاصر الحياة بأفراحها وأتراحها }

* * *

ج - اللون الأحمر :

ملوكُ أحنى قلوبَ ما حكَوا :لبست مصفرّها (يمنٌ) أو حمرها (مُضرُ)[3]

أراد الشاعر أن يؤكّد مدى تآلف صحبٍ أقاموا المحبة والسلم بينهم فذهـــب إلى مقارنتهم بملوكِ (حِمير) و(مُضر) الذين كانوا إذا أعلنوا الحرب بينهم لبِسَـــت (حِمـــير)

---

[1] فلسفة الفن ، من أرض بلقيس ،ص ٦٩ .

[2] أطوار نحّاتة نيقوش، ترجمة رملية..لأعراس الغبار، ص ٩٦.

[3] المتحاربون،رجعة الحكيم بن زائد، ص ١٣٨. "كانت الثياب الصفر ثياب حِميَر، والحُمر ثياب مُضَر، لكي يظهر الفريقان عند الحرب". (هامش الصفحة نفسها)

الثياب الصفر ، ولبست (مُضر) الثياب الحمر للتمييز أثناء القتال ،وشتّان بين ملوكِ المحبّـة والسلام، وملوك الكره والضرام.

إذن، فـ(اللون الأحمر) يشير إلى ← إشارة لباسٍ عرفيةٍ للتميّز عن الطرف الآخر وقت الحرب.

* * *

أعينٌ تقذف اللظى ونفوسٌ مثخناتٌ تنسلّ من كل صدرِ

وجسومٌ حُمرٌ تنوش جسومًا في ثيابٍ من الجراحات حُمرِ

وتحزّ الخناجرَ الحمرَ... أيـدٍ ترتمي كالنّسور في كل نحـرِ[1]

تصوِّر هذه الأبيات اضطرام نيران الحرب من كل حدبٍ وصوبٍ، فلا يُرى منها إلا اللون الأحمر المخيف بكل تدرجاته اللونية المختلفة :حمرة اللظى الحارقة، وحمرة الدماء القانية، وحمرة الأجسام المضرّجة بالدماء الداكنة، وحمرة الجراحات النازفة للدماء المتوردّة، وحمرة الخناجر البرّاقة المباغِتة الممتزجة بالدماء.

إذن، فـ(اللون الأحمر) يشير إلى ← شدّة الفتك وإراقة الدماء

* * *

من أين أنا ؟ من يدري أوَليست لي جنسية ؟

نسبي رايــاتٌ حـمرٌ وفتوحاتٌ ذهبيـة

فلماذا تسـتغربـني هذي الزمر الخشبية ؟![2]

يضيع الشاعر في بلاد الآخرين وسط أسئلةٍ وحواراتٍ تعجبيةٍ تحاول بكل فخـرٍ واعتزازٍ إثبات نسبه إلى ذلك الوطن الذي اشتهر بفتوحاته الذهبية العظيمة وبراياته العالية الخفّاقة بالنصر والحرية، وفي هذا إشارةٌ إلى مكانة بلاده التاريخية وعِظم شأنها بين الأمـم الغابرة، كما أنها إشارةٌ في الوقت نفسه إلى أن الدول الحديثة اليوم لم تعد تعترف بها ولا تعيرها اهتمامًا يُذكر مما يصيب المرء بالإحباط والضياع في عصرية العالم الحديث.

إذن، فـ(اللون الأحمر) يشير إلى ← علو المكانة والنصر و الفتح والحرية

---

[1] كلّنا في انتظار فجر،في طريق الفجر، ص ٣٥٨ – ٣٥٩ .

[2] يمني في بلاد الآخرين،لعيني أم بلقيس ، ص٢١٩ .

* * *

مِن أين أُنادي ؟حلقي   بالشمع القاني مختوم[1]

يحاول الشاعر التعبير عن معاناته التي يعيشها هو وبلاده في ظل قمع وظلم الحكّام المعتدين، ولكنّه يفشل حتّى من مجرد الكلام أو التصريح برأيه لأنه قد حُكِم عليه بالصمت القسري،وخُتِم على فمه بالشمع الأحمر القاني الدال على الإغلاق بالإكراه ، وبحكم القانون الظالم، وفي هذا إشارةٌ إلى كبت الحريّات، وعدم السماح لعامة الشعب الثائر بالاحتجاج والتصريح عمّا في خلجاتهم من غضبٍ وحنق.

إذن، فـ(اللون الأحمر) يشير إلى ← الظلم والإكراه والقمع وكبت الحريات

* * *

د - اللون الأخضر:

تُرى ما اسمه ؟ لا يعرف الناس ما اسمه   وسوف تُسمِّيه العصافير (أخضرا)[2]

تشير الأبيات إلى شخصيةٍ محبّةٍ لوطنها وللطبيعة الخلاّبة فيه بكل صورها،كما تحب الخير والتفاؤل و التسامح والعطاء شأنها في ذلك شأن الطبيعة الخضراء المعطاء التي تجود بكل أشكال الخير والكرم بلا مقابل، وقد تأثّرت هذه الشخصيّةُ بالطبيعة الأم وأصبحت محبّةً لما حولها لدرجةٍ طغت معها صفاتها المكتسبة على اسمها الحقيقي فغدت كائنات الطبيعة الخضراء تُسمِّيه "أخضرًا" لشدة المحبة المتبادلة بينهما .

إذن، فـ(اللون الأخضر) يشير إلى ← { طغيان الُمسمَّى على الاسم الأصلي كنايةً عن محبّة الطبيعة، والخير، والتفاؤل، والعطاء }

* * *

[1] قراءة في كف النهر الزمني،ترجمةٌ رمليةٌ ..لأعراس الغبار،ص ١٤٤ .

[2] الأخضر المغمور،وجوهٌ دخانيةٌ في مرايا الليل، ص ٤٧٩ .

سوف تأتي أيامنا الخضر لكن   كي ترانا نجيئها قبل تاتي[1]

إنّ المستقبل الجميل المشرق الذي يحلم به الشعب المضطهد المظلوم حاملا معه الخيرات ومحقّقًا الأمنيات سوف يأتي ويتحقّق على أرض الواقع إن عمل الشعب له بكلّ جدٍّ واجتهادٍ دون تقاعسٍ أو تراخٍ ، ودون رضوخٍ للظلم والعدوان.

إذن، فـ(اللون الأخضر) يشير إلى ⟵ الغد المحمّل بالخيرات شرط العمل الجاد لنيله

* * *

وخانه الريق فاستحلت تلعثمَهُ   واخضرَّ في شفتيها العُذرُ والأسفُ[2]

تُصوِّر الأبيات قصّة محبٍّ يحاول جاهدًا التقرُّب من محبوبته لحظة لقاءها، ولكنّ العبارات لا تسعفه في ذلك ، فما يكون من تلك المحبوبة إلا أن تبتسم في وجهه ابتسامةً خضراء تحمل معاني الأسى و الشفقة على ما وصل إليه من تلعثمٍ وارتباك، كما قد تحمل معاني التفاؤل والتلميح بالخير القادم المتمثّل في الوصل ومشاطرة المحب مشاعره ومناه.

إذن، فـ(اللون الأخضر) يشير إلى ⟵ العذر، والأسف، والتلميح بالوصل

* * *

هـ - اللون الأزرق:

أجواؤك الفضيّة الزرقا جلت   صور الهنا وعواطف الأقدار[3]

يشدو الشاعر هنا بجمال فصل الربيع وضيائه الذي غَمر أرجاء الحياة بالبهجة والسرور ،ويصف أجواءه الصافية اللألاءة الزرقاء التي تُسفر عن شتى ألوان السعادة والنعيم.

إذن، فـ(اللون الأزرق) يشير إلى ⟵ الوضوح والبهجة والصفاء

* * *

---

[1] السفر إلى الأيام الخضر،السفر إلى الأيام الخضر،ص ٣٧٠ .

[2] كانت وكان، مدينة الغد، ص ٤٣.

[3] ميلاد الربيع، من أرض بلقيس، ص ٢٤٣ .

شاربُ الشين اصبغوه زُرقةً   وإلى (با) قرّبوا نون النيابة [١]

يُندِّد الشاعر بالرقابة الصحفية ورؤساء تحريرها الذين لا هَمَّ لَهُم سوى طمس الحقائق وتشويهها ، وإرغام ذوي الأقلام الحرة على الخضوع لأهوائهم الشيطانية وقد بلغ بهم الشك في المقالات الصحفية حدًّا يجعلهم يتعاملون مع أحرف الكتابة معاملة الكتّاب، ويلوِّنونها بألوانٍ لم تُلوَّن بها من قبل، وها هو حرف (الشين) وقد جعلوا له شاربًا!! ثم عمدوا إلى إذلال بصبغه باللون الأزرق!! كما سحبوا حرف (الباء) إلى النيابة للاشتباه والتحقيق معه.

إذن،فـ(اللون الأزرق) يُشير إلى ← { المبالغة في التعجّب من الإذلال ،والإجبار على التغيير بالإكراه ،وتلوين مالا لون له }

*　*　*

و - اللون الأصفر :

مررتُ بشيخٍ أصفر العقل واليدِ   يدبُّ على ظهر الطريق ويجتدي
يمد اليد الصفرا إلى كل عابــرٍ   ولم يجنِ إلا اليأس من مدّة اليدِ[٢]

يشير اللون الأصفر هنا إلى الفقر والعجز وسوء الحال عند بعض الناس، ومنهم ذلك الشيخ الفقير الكبير السن الذي مرّ به الشاعر وهو يسأل الناس الإحسان،وقد بدا شاحب الوجه ،رقيق الحال،ضعيف العقل والبنية.

إذن، فـ(اللون الأصفر) يشير إلى ← الفقر وسوء الحال وكبر السن

*　*　*

وامتدّ في حضن الطريق وداؤهُ   حيٌّ وصفرته من الأمواتِ[٣]

===

جاء من صفرة القبور إليها   يمتطي هِجرَةً إلى قحط هِجرَةْ[٤]

---

[١] حلالة الفئران،حوّاب العصور، ص ٢٠٤ .

[٢] سائل، من أرض بلقيس، ص ١٢٠ –١٢١ .

[٣] بين ليلٍ وفجر، في طريق الفجر، ص ٤٥٣ .

[٤] هدايا تشرين، زمانٌ بلا نوعية، ص ١٠٢.

وتلألأت فوق السفوح مباسمٌ   وردية الأنفاس والبسمات[1]

يصف الشاعر بزوغ فجرٍ جديدٍ بعد ليلٍ طويلٍ مظلمٍ كان مرتعًا للأشرار وقطّاع الطرق،فيُرى وقد انسلّت أولى خيوط الفجر ،حاملةً معها الضياء والإشراق والهواء العليل ورديّ النسمات،و ما يتبع ذلك كله من شعورٍ بالسعادة والتفاؤل والراحة النفسية، وإحساسٍ بتحقّق نور العدل الإلهي مهما استشرى ظلام الظلم والطغيان.

إذن، فـ(اللون الوردي) يشير إلى النور والتفاؤل بانتصار الحق

* * *

فاسبقوهم يا حزاني وارفعوا   علم الإصرار وردي الجبين[2]

يستحثُّ الشاعرُ المستضعفين للأخذ بحقوقهم ممن ظلمهم، والتحلّي بالصبر والإصرار على ذلك، رافعين جباههم عاليةً في وجوه المعتدين.

إذن،فـ(اللون الوردي) يشير إلى التحدي والإصرار والوقوف في وجه العدوان

* * *

ماذا تضيف إلى الغروبِ   إذا وصفتَ اللون وردي![3]

يأتي هذا البيت بعكس سابقه ليُشير إلى التشاؤم وفقدان الإحساس بطعم الحياة وجمال صورها ومنها هنا مشهد الغروب الذي يصفه معظم الناس بالجمال والروعة، إلا أنّ شعور الإحباط والتشاؤم لدى الشاعر قد طغى على كل بديعٍ يُذكر.

إذن، فـ(اللون الوردي) يشير إلى التشاؤم وضياع قيمة الأشياء الجمالية

ويتبيّن من الأمثلة الثلاثة السابقة مدى تأثير الحالة النفسية لدى الشاعر في رؤية الأشياء وتلوينها بلون الفرح والتفاؤل تارةً ،أو بلون الحزن والتشاؤم تارةً أخرى تبعًا للمواقف التي يمر بها ،ولا يخفى في هذه الحال تأثير الجو المحيط على انفعالات المرء وانخراطه في أحداثه وتقلّباته المستمرة، فنظرةٌ متأنيةٌ للأبيات مرةً أخرى تُوضّح أن البيتين الأول والثاني قد قيلا في حالة مواجهة العدو ،والثورة والتمرد ، والإصرار على الانتصار

[1] بين ليلٍ وفجر، في طريق الفجر، ص ٤٥٨ .

[2] الآتون من الأزمة،وجوهٌ دخانيةٌ في مرايا الليل، ص ٥١٧ .

[3] صيّاد البروق،وجوهٌ دخانيةٌ في مرايا الليل، ص ٤٦٠ .

عليه والإيمان بهذا الهدف الذي يُذلّل الصعاب ويخفّف المشاق ويجعل النفس في تطلّع منستمرٍ نحو النصر والفوز بالأفضل رغم كل قيدٍ وجبروت، مما يزرع التفاؤل في النفس ويعكسه على الأشياء بألوانٍ زاهيةٍ زهرية، أما في البيت الثالث فإنّ الشاعر يُعاني من الوحدة والصمت والهدوء وعدم وجود هدفٍ محدَّدٍ يسعى إلى تحقيقه ، فينعكس كل ذلك على الأشياء الموجودة حوله ويلوّنها بألوان الحزن والكآبة ،أو يُلغي قيمتها الجمالية المتعارف عليها ويجعلها بلا قيمةٍ تُذكر.

* * *

ح - اللون البني :

حين نادت إلى الصعود فتاة　　　　مثل أختي بنية الصوت ربعة[1]

عندما استقل الشاعر الطائرة مغادرا موطنه لأول مرة أحس بالحنين الشديد تجاه من يقابله ،ومن هؤلاء تلك الفتاة اليمنية السمراء البشرة ،المربوعة القامة التي نادت الركاب إلى الصعود إلى الطائرة ،فقد سمعها بأذنه ورآها بقلبه ،ومزج بين الاثنين بقوله "بنية الصوت"،ويتضح فيها تراسل الحواس عندما أخذ لونا من الألوان التي تدرك بحاسة الإبصار وهو اللون البني ،وأطلقها على الأصوات التي تحس بحاسة السمع فقال "بنية الصوت"،وبهذا يتضح أثر عاهة العمى على هذه الصورة ،كما يلحظ الإشارة إلى تميز أبناء موطن الشاعر بالبشرة البنية السمراء حتى نقل هذا اللون مجازا إلى الصوت أيضا دلالة على حضوره الواسع في البيئة اليمنية السمراء ،والأسمر أو البني كما هو متعارف عليه رمز للعرب الخلص.

إذن، فـ(اللون البني) يشير عبر تراسل الحواس إلى

١)الحنين إلى الوطن. ٢)أثر العمى في الصورة. ٣)تميز أبناء اليمن بالبشرة البنية السمراء

* * *

---

[1] شاعر.. ووطنه في الغربة،السفر إلى الأيام الخضر، ص ٣٧٦ .

لأنّ حروفكَ عشبيةٌ كعينيكَ يا بني الاهتمام[1]

هنا أيضًا يقف الشاعر مع اللون البني وقفةً مغايرةً لما هو متعارفٌ عليـه حـين لم يجعله لونًا لشيءٍ ماديٍّ محسوسٍ ،بل لوّن به ما لا يُلوَّن من المعاني الذهنية المجرّدة ،وهو هنا "الاهتمام" فقال "بني الاهتمام" بأسلوب الإضافة. وربما أراد بهذا الأسلوب التأكيد علـى شدة محبة ذلك الإنسان المُغنّي لوطنه حتى تلوّنتْ أنغامه وعيناه بلون خضـرة أرضـه، وتلوّنتْ بشرته واهتمامه بلون تربة حقوله البنية الخصبة .

إذن،فـ(اللون البني) يشير إلى المحبّة والاهتمام بالوطن والانتماء إلى ترابه الطاهر.

* * *

[1] زامر القفر العامر،وخوةٌ دخانية في مرايا الليل، ص ٤٥٥

سيمانية المجتمع والتراث

١ . سيمانية المجتمع :

أ- ظلم الإمام والثورة عليه :

"يعد الشاعر عبد الله البردوني نتاجا لمخاض انقلاب ١٩٤٨ وما رافقه، ثم ما تلاه من أحداث ووقائع.لقد ذهب هذا الانقلاب بالإمام يحيى حميد الدين،وببعض من بنيه وأحفـاده، كما ذهب برئيس وزرائه الشكلي. ووعى البردوني أحداث هذا الانقـلاب وسـجلها في وجدانه الشاعر تسجيلا دقيقا أمينا ،فقد أدهشه حصاد القوى المسـتنيرة في البـلاد حـين استضافت سجون الطاغية أحمد يحيى حميد الدين كل أعلام اليمن.وقطعت سيوفه في (حجة) و(صنعاء) و(تعز) رؤوس العلماء والشعراء و لم يفق البردوني من دهشته إلا وهو في السـجن بعد سنتين من ذلك الحصاد الوحشي الفاجع"[1].

وقد سجل البردوني في أشعاره ذلك الظلم الإمامي المتوارث بين الأب الابن، وعـبر بصدق عن آلامه وآلام شعبه والويلات التي مر بها ،وحملت قصائد دواوينه الأول أشـعارا مواكبة للأحداث ومعبرة عنها أولا بأول ،كما في ديوانه الثاني الذي حمل عنوان "في طريـق الفجر" وكان إشارة واضحة إلى انتظار الخلاص من الظلم كما يبزغ الفجر الجديد المشـرق بعد ليل مظلم طويل.ومن قصائد هذا الديوان الذي يعد الأشهر بين دواوين "البردوني" كافـة في معالجة قضية ظلم الإمام والتحريض على الثورة عليه، يمكن ذكر قصائد مـن مثـل: "في طريق الفجر"،و"عتاب ووعيد"،و"نحن والحاكمون"،و"كلنا في انتظار ميلاد فجر"،و"عيـد الجلـوس"،و"حـين يصحـو الشـعب"،و"الطريـق الهـادر"،و"الحكـم للشـعب"، و"لنعترف"،و"ثائران"،و"وطني"،و"مآتم وأعراس"،و"فارس الآمال"..وغيرها.

وقد جاء في الديوان الأول" من أرض بلقيس" قصائد تصف بعض ليالي تلك الفـترة كما في : "ليالي الجائعين"، و"ليالي السجن"، وجاء الديوان الثالث "مدينة الغـد" ليكـون

---

[1] عبد العزيز المقالح في تقديمه (على هامش الرحلة)لكتاب عبد الله البردوني ."رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه"، ص ٧ .

استبشارا بنهضة بلاد اليمن من غفوتها واللحاق بركب أخواتها ،وبناء مدينة الغـد الحديثـة المتطوزة التي تجب ما قبلها من ضياع وجهل وفقر وظلم، فكانت قصائد من مثل: "مدينـة الغد"،و"اليوم الجنين"،و"ذات يوم"،و"نحن أعداؤنا"،و"حكاية سنين".وفي ديوان "لعيـني أم بلقيس" يعود "البردوني" لرثاء أوضاع وطنه التي لم تتحسن كما كان متوقعا مـن "مدينـة الغد"، فكانت الانتكاسة والصدمة والرثاء، وجاءت القصائد معبرة عن هذه الأحاسيس كما في: "صنعاء والموت والميلاد"،و"من منفى إلى منفى"،و" إلا أنا وبلادي"، و"صنعاء والحلـم والزمان"،و"بلاد في المنفى"،و"مدينة بلا وجه"،و" صنعاني يبحث عن صنعاء".

وفي ديوان "السفر إلى الأيام الخضر"يقف "البردوني" موقف المتشائم والناقد لما يجـري في وطنه من أحداث متوترة وخطى ضائعـة، وفي هـذا يمكـن ذكـر:"مـن بـلادي عليها"،و"أحزان وإصرار"، و"الغزو من الداخل"،و"السفر إلى الأيام الخضر،و" صنعـاء في طائرة"،و"بين ضياعين".

وفي ديوان" وجوه دخانية في مرايا الليل" يظهر "البردوني" وكأن الرؤية قد اضطربت لديه ،وتداخلت الأمور ،وتعقدت الأوضاع نتيجة التذبذب بين الإيجابي والسلبي والتقـدم والتأخر.فكانت قصائد :" مأساة حارس الملك "،و"الأخضر المغمور"،و "المحكوم عليه"،و"في وجه الغزوة الثالثة"،و" وجوه دخانية في مرايا الليل"،و"الوجه السبئي وبزوغه الجديد".

ثم تتوالى الدواوين الباقية لتعبر عن قضايا الوطن الأخرى بنسب متفاوتـة بعيـد أن تحققت قضيته الكبرى المتمثلة في نيل الحرية والخلاص من قيود الظلم والاستعباد.

وهنا تناول لبعض الأبيات الشعرية المشيرة إلى الظلم وتبعاته من فقر وجوع ومـرض وتخلف، وما يكمن وراء ذلك من دلائل سيمائية مختلفة.

لماذا لي الجوع والقصف لك؟ ... يناشدني الجـوع أن أسألك
وأغرس حقلي فتجنيه أنـ ... ـت،وتسكر من عرقي منجلك
لماذا وفي قبضتيك الكنـوز ... تمـد إلى لقمـتي أنـملـك ؟
ولو لم تجب فسكوت الجوا ... ب ضجيج ... يردد ما أنذلك !

لماذا تدوس حشاي الجريح   وفيــه الحنــان الذي دلــلك

فما كان أجهلني بالمصير   وأنت لك الويل مــا أجهلك !

غدا سوف تعرفني من أنا   ويسلبك النــبل مــن أنبلــك[1]

يوجه الشاعر هذه الأبيات بأسئلتها المريرة إلى الطاغية أحمد – كما دعاه-، وفيــها إشارات إلى ما يعانيه الشاعر –المتكلم بلسان حال شعبه- من ظلم وتعسف وقهر من ذلك الحاكم الظالم الذي كان شعبه يظن أن الخلاص والعدل سيتمثلان على يديــه! وإذا بهــذا الشعب المخذول يتساءل بمرارة تساوت عندها الإجابة عليها من عدمها ،فيردد (لماذا) عـدة مرات صارخة ،عل صداها يصل إلى مسمع الظالم ،فيحس بمعاناة شعبه وفداحة فعلــه ،أو يتنبه إلى البركان الثائر تحت أقدامه والذي يمكن أن يحيل ملكه رمادا في لحظات!!

- فلماذا لشعبه الجوع والمبيت على الطوى ،وله التخمة والقصــف واتبــاع الهوى؟
- لماذا للشعب التعب والشقاء في الحرث والزرع والحصاد للحصول على لقمـة تسد الرمق،وله النهب والسلب والأخذ بكل سهولة ويسر ،دون رحمــة أو هوادة ؟
- لماذا هذا الجشع واختطاف اللقيمات اليابسة من أفواه الجيــاع المعذبـين، وعنده من الأموال والكنوز ما يكفي شعوبا وشعوبا ؟

(لقمة ⊗ كنوز = تضاد معنوي)

- لماذا تثبيت الحكم والارتقاء به على رقاب الشعب وأشلائه.
- لماذا كل هذه الجرائم وغيرها؟

إذن،فـ (لماذا) تشير إلى ← مرارة السؤال وفداحة المصاب

ولكن، هل ينــتظر الإجابة حقا من ظالم يمثل هذه الصفات؟ إن ســكون الإجابــة عليها أو ضجيج السكوت لهما دليل قوي على "نذالة" ذلك الحاكم الذي ينطق الصمــت

[1] عتاب و وعيد،في طريق الفجر، ص ٣١١ - ٣١٣.

على فظاعاته الكثيرة مرددا :"ما أنذلك"!! تدليلا على بشاعة أفعاله التي اقترفها في حـــق شعبه المظلوم.

إذن، فـ(الإمام) يرمز إلى ← الظلم والجشع و"النذالة"

وبعد هذا الإفراغ لكل ما يجول في فكر الشعب مــن إحســاس بـالظلم والقــهر والعجز،يتجه هذا الشعب إلى ذاته لائما إياها على انخداعها بهذا الظالم الذي ارتضته حاكما لها ،وقامت "بتدليله" وتقوية شوكته حتى أصبحت خنجرا في ظهرها وسيفا مسلطا علـــى نحرها.

يا لجهل هذا الشعب ! و يا لفداحة فعلته التي جرت عليه المحن والويلات!!

أعذر الظلم وحملنا الملاما — نحن أرضعناه في المهد احتراما
نحن دللناه طفلا في الصبا — وحملنــاه إلى العرش غلامــا
وبنيــنا بدمــانــا عرشه — فانــثنى يهدمنا حين تســامى
وغرسنا عمره في دمنــا — فجنيــناه سجــونا وحمامــا
لا تلم قــادتنــا إن ظلموا — ولم الشعب الذي أعطى الزماما
كيف يرعى الغنم الذئب الذي — ينهش اللحم ويمتص العظاما ؟
آه منـــا آه ! مـــا أجهلنــا؟! — بعضنا يعمى وبعض يتعــامــى
نأكل الجــوع ونستسقي الظما — ونــنــادي "يحفظ الله الإمــاما"[١]

إذن، فالشعب يقر بخطئه، ويعترف بأنه قد شارك الظالم في ظلمه حين قدم له المحبـــة والاحترام مذ كان (في المهد) وعمل على (تدليله) وتنشئته (طفلا) ثم رفعه (غلامـــا) علـــى العرش وهو لا يفقد شيئا من أمور الحكم والحياة، فما كان منه بعـــد ذلـــك إلا أن شـــرب دماءهم، وامتص عظامهم، وهدم بنيان آمالهم، وسجن أحلامهم، وقتل طموحهم..لذا كلـــه فـــ(اعذر الظلم) أيها المتلقي و(حمل الملام) الشعب الذي (أعطى الزمام) لخانقه جـــزاء مـــا

[١] حين يصحو الشعب،في طريق الفجر ، ص ٣٩٢ — ٣٩٤ .

تعامل به معه من جهل ورضوخ ودعاء بكل حماقة بأن "يحفظ الله الإمام" الظـالم المستبد، و"الذئب" الذي "ينهش" لحوم "الغنم" المستكينة!!

إن في هذا كله لمفارقة شديدة التقريع المنطوي على عظم الإحساس بالألم والحسْرة و"التأوه" والندم على جهل الشعب، وسطحية نظرته للأمور، وسذاجته في صقـل أنيـاب الأفاعي وإحداد مخالب الذئاب لتنقض على أصحابها جزاء وفاقا.

إذن، فـتنعكس المفاهيم هنا ويصبح :

اللوم	موجه ←	للمظلوم	مفارقة
العذر	موجه ←	للظالم	
بناء الظالم	يعمل على ←	هدم المظلوم	مقابلة
إطلاق الظالم	يعمل على ←	سجن المظلوم	
الذئب	يرمز إلى ←	الحاكم الظالم المساكر	رمز
الغنم	يرمز إلى ←	الشعب المظلوم الساذج	

وبهذا يزخر النص بعدد كبير من الصور الشعرية النابضة بالحركة والتصوير، والمؤدية إلى إعطاء المعنى شيئا من الإقناع والعقلي ؛ فالظلم طفل كنا قد دللناه وربيناه بعناية فائقة حتى ارتقى على العرش فسحقنا!! نحن قدمنا له المحبة والسلام، وهو قدم لنا الكره والطغيان!! فالصورة هنا تهب المعنى شيئا من الإقناع ؛فلو قال نحن السبب في مجـيء الظلم، ونحن متخاذلون وضعفاء، والعيب فينا لما تحرك إحساس المتلقي لهذا القول الذي طالما سمعه مرارا وتكرارا، ولكن الشاعر قام باختيار صورة الطفل الجميلة المحببة إلى النفس، واستخدم أدوات معروفة وصورا مألوفة ليقلب المعنى بعد ذلك فجأة إلى الضد، من معاني الطفولة والمهد والرضاعة والبراءة والدلال..إلى معاني الظلم والخبث والقهر والمكر والغدر والطغيان.

ولكن، ها قد أفاق الشعب من صدمته وتعلم من تجربته القاسـية ،وحـان الوقـت للانتقام من ذلك النظام الذي يجهل أن تحت الرماد البارد نارا تلظـى .

فما كان أجهلني بالمصيـــر   وأنت لك الويل مـــا أجهلك [1]

إذن، فـــ(جهل الشعب) يدل على ← سطحية النظرة والانخداع في حاكمهم.
← الندم والتحسر على سوء الاختيار.

(جهل الإمام) يدل على ← غفلة الإمام عن حنق رعاياه.
← توعد الشعب بالثورة والانتقام.

وبعد هذا الإحساس بالندم والتردي في مهاوي الحزن والضياع ،يبث الشاعر الأمـــل الجديد في روح شعبه؛ فيستحثه على إحراق ظالمه وقتل "حياته"، والقضاء على شروره، وهدم بنيان عرشه الذي شيده على أشلاء شعبه؛فبهبة جبارة ،وزفرة حراقة واحدة من هذا الشـعب الثائر ستستحيل دولة الظلم رمادا ،وسينتقم الشعب لنفسه ،ويكلل بغار النصر ،وسيبزغ فجر مشرق يبدد ظلمة الحكم الظالم،ويولد غد متفائل يحمل الخير والبركـــات، ويــزرع الـــورد والخزامى بدلا من الأشواك والجراح.

إذن، فـــ(الليل المظلم) يرمز إلى ← الحكم الظالم
و(الفجر المشرق المرتقب) يرمز إلى ← الشعب الثائر
} رمـــز ↓ يؤدي إلى طبـــاق

و(الشوك) يرمز إلى ← اقتلاع الماضي الظالم
و(الورد والخزامى) يرمزان إلى ← زرع المستقبل العادل
} رمـــز ↓ يؤدي إلى طباق لفظي، واشتراك معنوي

[1] عتاب و وعيد، ، في طريق الفجر ، ص ٣١٢ .

ب – الهجرة :

جبل الإنسان منذ القدم على حب المعرفة والبحث عن المجهول في كافة أصقاع المعمورة، وكانت الهجرة استجابة لذلك الحنين إلى مزيد من الخبرة والاستكشاف، كما كان تلبية لمتطلبات الحياة الضرورية من طلب علم، أو سعي وراء ثراء وعيش رغيد، أو نجاة من عدو أو ظالم، أو استجمام نفسي وجسدي، أو غيرها من الأسباب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المختلفة الداعية إلى الهجرة والغربة.

وقد اشتهر الإنسان اليمني منذ القدم بحبه للسفر والترحال، والجا عوالم شتى إما متاجرا أو محاربا أو باحثا عن معرفة، "وعندما شاخت السياسة تداعت الحضارة اليمنية فأطمع هذا التداعي غزاة الإمبراطوريات القديمة، فانتقل اليمني من خبرة الرحيل إلى خبرة قتال الراحلين إليه، وكانت الأسفار مادة ثقافية غذت خبرة القتال؛ لأن من يعرف الأعداء يعرف أساليب دحرهم عن طريق تحقيق قدراته. ولما تآزر الغزاة والقحط اغترب اليمنيون ثانيا بسببية الضرورة وبدافع الحنين إلى المعرفة".[1]

ولأن مغامرة الترحال تبدأ بشكل فردي ثم ما تلبث أن تتزايد جراء معرفة المجهول ومحاولة دخول عوالم أخرى، فقد عمل بعض اليمنيين المهاجرين ممن استكشفوا مجاهل العالم وسبروا أغواره على هداية إخوانهم إلى تلك الأماكن الجديدة من أمثال شبه القارة الهندية، والهند الصينية، وإندونيسيا، و أفريقيا، وأمريكا.. وغيرها من مناطق العالم الواسعة. وقد شهد مطلع القرن العشرين تزايد "الهجرة اليمنية إلى أفريقيا وإندونيسيا وأمريكا، وزاد من هذه الأعداد إثراء البعض وشهرة البعض بالأسفار التجارية، وبالأخص المهاجرين إلى إندونيسيا، وعندما انفجرت الحرب العالمية الثانية، أصبح اليمنيون يشكلون كتائب، وبات البعض أغنياء حرب، فكانت الهجرة من منتصف الأربعينات إلى الآن أكثر أعدادا واشتياقا، حتى وصلت

[1] عبد الله البردوني. فنون الأدب الشعبي في اليمن، ص ٢٨٠ .

أعدادهم إلى خانة الملايين في ستينات وسبعينات هذا القرن،ولاشك أن هجرة هذا العصـــــر كانت أكبر أسبابا فقد تضافرت عواملها ،من معيشية ،وسياسية ،ونفسية."[١]

وقد عبر "البردوني" عن أسباب الهجرة ومشاكلها ،والأفكار التي تراود المواطن اليمني في بلاد الغربة ،بوصفه مواطنا يمنيا عاش تجربة الغربة وعاصر تداعياتها في نفوس الآخرين كما في نفسه.

وقد قال في وصف هذه الهواجس والرؤى:

كهودج من الضباب	من الطيوف،و الســـراب
تزفـــــه سفيـــــنة	من الضيـــاع والتـــراب
ومن تخيل الغنـــــى	ومن تلهـــف الرغـــاب
ومن حكايا العائـــد	ين بالحقـــائب العجاب
المتخمـــات بالحلـــى	وبالعطـــور والثيـــاب
وبالجيـــوب تحـــتوي	دراهـــما ،بلا حســـاب
ورغم خوفه مضـــى	من غربـــة إلى اغتـــراب[٢]

ينقل "البردوني" أحلام الذين يفكرون بالهجرة عن مواطنهم؛هربا من قســـوة الحيـــاة ومرارة الإحساس بالغربة في أحضان الوطن الأم،وسعيا وراء الغنى السريع ،وتحقيق الأمـــاني الغريرة ،والعودة إلى الوطن محملين بكل ما يبهر من الحلي الثمينة والعطور الشذية والملابـــس الفاخرة،ومتخمي الجيوب بالعملات المالية التي لا حصر لها،ومن ثم ضمان العيـــش بكـــل سعادة وهناء واستقرار.ويصور "البردوني" هذا اللهاث وراء الزخرف الزائف بزيـــف آخـــر مشابه يتمثل في "هودج من الضباب و الطيوف والســـراب" فلا هو محدد الملامح ،ولا هـــو مستقر الحال ،ولا هو متحقق الوقوع، وهو مع ذلك يزف من "سفينة" الضيـــاع والـــتراب المبحرة إلى الخلف في عباب المجهول ،دونما تقدم؛لكونها من حبات الرمال الذائبة في دوامـــة مياه الضياع.وما هذا التصوير التخييلي إلا إشارة إلى ذلك المجهول الذي ينتظر ذلك المغـترب

[١] عبد الله البردوني. فنون الأدب الشعبي في اليمن، ص ٢٨١- ٢٨٢ .

[٢] شعب على سفينة، مدينة الغد، ص ٢٧ –٢٨ .

المحمل بالمخاوف الرادعة من ضبابية المصير ، وبالآمال العريضة المشـــجعة علـــى الإقـــدام ومواصلة المسير.

إذن،فـــ(الهجرة) لدى المواطن اليمني يتأرجح بين:

١ . الخوف من المجهول وضبابية الرؤية ←——— شعور سلبي من الهجرة

٢ . التفاؤل بالمستقبل المشرق وتحقق الآمال ←——— شعور إيجابي من الهجرة

أما (الهجرة) لدى الشاعر فهي حمل ثقيل يقع على كاهل المغترب اليمني الذي يقصـــد المجهول مواجها شتى الصعاب ؛من إحساس بالغربة والعجز، وسلب للإرادة وهو في بلاده، ثم من إحساس بغربة أخرى نتيجة الابتعاد الجسدي عن وطنه وأحبابه ،وما يترتب على ذلـــك من حنين دائم إلى الأحبة ،ومن مكابدة للجوع والإجهاد وشظف العيش.

إذن، فالشاعر هنا ينتقد (الهجرة) لأنها تعني لديه :

١ .المجهول المخيف.

٢ .قسوة الابتعاد عن الأهل والوطن.

٣ .عدم الاستقرار والحيرة الدائمة.

٤ .الحيرة والضياع.

٥ .إضاعة سنوات العمر .

وعليه فإن الشاعر ينتقد فيما سبق تجربة الغربة والهجرة لما لها من نتائج سيئة وآثـــار ســـلبية شتى.. وهذا ما تشير إليه الأبيات التالية:

حشاه ملجأ الطوى	عيناه مرفأ الذباب
على الفراغ يبتدي	وينتهي دجى العذاب
و(مأرب) تســـاؤل	متى يعود ؟ وراتقاب
أينثـــني ؟ فينثـــني	إلى المزارع الشبـــاب
من قـــارة لقـــارة	يجوب أرحب الرحاب

يعيـــش عمره على   أرجـــوحة من الحراب
أيـــامه سفيـــــنة   جنـــائزية الذهـــاب
تزفـــه إلى النـــوى   كهودج من الضباب [١]

* * *

في قصيدة "غريبان ..وكانا هما البلد" من ديوان "السفر إلى الأيام الخضر"، يواصـــل الشاعر الحديث عن الغربة والاغتراب وهو ما يظهر جليا من عنوان القصيدة ،كما يشـــاركه في السفر والترحال عنوان الديوان أيضا. وفي هذه القصيدة يورد الشاعر حوارا بين اثنين مـــن المغتربين اليمنيين ،تلاقيا في بلاد الغربة ،وحاول كل منهما تذكير الآخر بنفســـــه، وتذكـــر أيامهما في موطنهما الأم قبل السفر عنها. وعند التقائهما يحس كل واحد منهما بأنـــه قـــد وجد أهله ،وتجسدت في هذا الآخر صور وطنه وأراضيه الخصبة الحبيبة..

وهنا اقتطاف لجزء من الحوار الذي دار بينهما ،ومحاولة توظيفه سيمائيا:

ما اسم ابن أمي ؟ (سعيد) في تبوك وفي
(سيلان) (يحيى)،وفي (غانا) (أبو سند)
وأنت يا عم ؟ في (نيجيريا) (حسن)
وفي (الملاوي) دعوني (ناصر العندي) [٢]

تبرز في الحوار السابق مفارقة السؤال الرامز إلى كثرة تنقل اليمني بين أجزاء المعمـــورة الواسعة ؛شرقا وغربا ،شمالا وجنوبا، وكلما اختلفت البلدان التي يحل بها تغيرت أسماؤه تبعـــا لهذا الانتقال!!!وكأن المرء بهذا التغيير للاسم يفقد علامته المميزة له وهي اسمه، ويفقد بذلـــك هويته التي يحيا بها!!!

وبهذا يشير البيتان السابقان وما فيهما من مفارقة "إلى الغربة الدائمة لليمنيين والســـفر بأسماء مستعارة وبجوازات مختلفة تكلف تغيير الاسم لملاءمة الجواز حتى يصبح للمســـافر في

---

[١] شعب على سفينة،مدينة الغد، ص ٢٨ –٢٩ .
[٢] ص ٣٩٧ .

كل بلد اسم آخر... فقد يحمل الحي جواز الميت ،ويستعير المسافر جواز العائد...ويكفي أن يغير اسمه كي لا يتكلف ثمن جواز آخر .هذا قبل فكرة صورة المسافر على جوازه."[١]

إذن، فـ(الهجرة) تؤدي إلى فقدان الهوية وتغيير الاسم بتغير المكان (تبعا لمقتضى الحال)

* * *

في قصيدة "الوجه السبئي ..وبزوغه الجديد" من ديوان "وجوه دخانية في مرايا الليل" يستمر الحديث عن عواقب الهجرة وسلبياتها كما يراها الشاعر في قوله :

فأين ألاقيك هذا الزمان ... وفي أي حقل ؟ وفي أي بيت؟

ألاقيك ، أرصفة في (الرياض) ... وأوراق مزرعة في (الكويت)

وإسفلت أسواق مستعمر ... أضأت مسافاتها،وانطفيت

ورويتها من عصير الجبين ... وأنت كصحرائها ما ارتويت ".[٢]

إذ تشير الأبيات إلى غربة اليمني ومعاناته خارج وطنه ،وما يلاقيه في بعض البلدان من مذلة وهوان وانتقاص كرامة، ومحاولته –رغم ذلك– البحث الدؤوب عن عمل شريف مهما كان متواضعا ، حتى أصبح مألوف الوجه في كل بيت وحقل وشارع وسوق وصحراء! وحتى علقت بصماته المعروفة في كل مكان يحل فيه، وأضحى هو والمكان شيء واحد ؛فهو أرصفة (الرياض) وأوراق مزارع (الكويت) وإسفلت أسواق المستعمرين وجدران بيوت الساكنين! ولكن مع كل ذلك الجهد والانتقال المستمر فإن هذا المغترب لا ينال حقه المشروع ،ولا يكافأ على إخلاصه وتفانيه في العمل وإنما يكون حاله كحال تلك الصحارى القاحلة الدائمة العطش ؛ فلا هو عائد إلى وطنه ومكتف بما لقيه خارجه ، ولا هو محفوظ الجانب مرتاح البال في بلاد الآخرين.

إذن ، فـ(الهجرة) تؤدي إلى المعاناة وفقدان الكرامة في بلاد الآخرين

---

[١] غربيان ..وكانا هما البلد، السفر إلى الأيام الخضر، ص ٣٨٩ – ٣٩٠ . (الهامش)

[٢] ص ٥٨٧ .

* * *

٢. سيميائية التراث :

يعد المجتمع اليمني من المجتمعات المحافظة على تراثها الشعبي المحلي الذي كان نتيجة تراكم خبرات الآباء والأجداد عبر قرون طويلة..ونظرا لوفرة المخزون التراثي الشعبي لهذا المجتمع اليمني، وتعدد أشكاله وكثرة أقسامه من حكايات وأمثال وأساطير وأغان وأهازيج.. فقد كان لابد من اختيار نماذج منها ذكرها "البردوني" في أشعاره ، وقام البحث بمحاولة استقصاء أصولها وبداياتها، ومن ثم العمل على استكشاف مكنوناتها السيمائية وما ترمي إليه من إشارات عدة جعلتها تترسب في الذات الشعبية اليمنية وتتداولها الأجيال على اختلاف الأماكن والأزمان.. وقد تم اختيار ثلاثة نماذج من هذا التراث الواسع الخصب ؛ يمثل الأول نموذج الحكم والأمثال الشعبية التي تناولت حياة الريف اليمني وفلاحه البسيط الذي كان يعد الأرض كالكنز الثمين الذي يجب الحفاظ عليه واكتساب خبرات الأجداد وأقوالهم فيما يختص بتنميته والحفاظ عليه. وقد مثل هذا القسم من التراث أقاويل وأحكام "علي بن زايد – حكيم الريف اليمني". أما القسم الثاني من هذا التراث فقد كان من نصيب الأساطير الشعبية التي أولع بها المجتمع اليمني كثيرا –كما أولع بها غيره من المجتمعات– ونسج حولها ما شاء له من أقاصيص وغرابات تخلط بين عالم الجن وعالم الإنس من أصحاب الخوارق والكرامات ، وقد مثل هذا القسم "البطل الأسطوري أحمد بن علوان".. أما القسم الثالث والأخير فقد أفرد للحديث عن واقعة اجتماعية كان لها أكبر الأثر في تأليب الشعب على حاكمه الظالم الذي يسحق الطبقات الفقيرة المعدمة، ويحابي تلك الطبقات "البرجوازية" الغنية من ملاك الأراضي وأصحاب الأموال الذين يشاركون الحاكم في استتراف خيرات الشعب ومقدراته.. وقد كان المثال هنا حادثة "الدودحية" التي أشعلت المشاعر وشغلت الألباب..

أ - الحكيم علي بن زائد:

اهتم "البردوني" كثيرا بالحكيم "علي بن زائد" وذكره في عدد من أشعاره، وبلغ اهتمامه به حد تسمية آخر دواوينه الشعرية باسمه وهو ديوان "رجعة الحكيم بن زائد" الذي ضمنه أطول قصائد الديوان الحاملة لعنوانه، والتي تخيل فيها الحكيم وقد عاد إلى الحياة من جديد ، فحاوره وتنقل معه بين الأمكنة المختلفة ،واستمع إلى حكمه وأقواله.. فمن هو "الحكيم بن زائد" ؟

(الحكيم علي بن زائد) :"هو حكيم الريف اليمني الأول دون منازع، وأشهر شعراء العامية بين صفوف الفلاحين. تأخذ أحكامه وتعاليمه الشعرية عند العامة،ما تأخذه أحكام الدين، بل غالبا ما يكون لها بين القبائل والفلاحين بصفة خاصة من الالتزام ما لا يكون للتعاليم الدينية نفسها."[١]وقد روي في هذا أن أحد القضاة في مطلع القرن العشرين توجه إلى إحدى العائلات الريفية ليتولى تقسيم التركة بين أبنائها ،فوجد في وصية المتوفى دينا عليه،فرأى إخراج هذا الدين قبل تقسيم التركة ،عملا بالآية الكريمة:"من بعد وصية توصون بها أودين"[٢] .ولكن الورثة أبوا ذلك رغم سرد الأحكام الشرعية والآيات القرآنية الداعية إلى تقديم الدين على التركة، فما كان من القاضي إلا أن قال لهم:" أما سمعتم علي بن زايد يقول: (الدين قبل الوراثة) فاقتنعوا "[٣]، وكان إخراج الدين ومن ثم تقسيم التركة.وفي هذا إشارة بينة إلى ما وصل إليه (علي بن زائد) من شهرة واسعة جعلت أحكامه وأقواله تمتلك قداسة الشريعة وقوة القانون،وتلقى من إقبال الناس واهتمام الرواة ما لم يلقه حكيم غيره من معاصريه، وعليه فإن حكم (علي بن زائد) تمثل سجلا يحوي الموروث الفكري الزراعي

---

[١] عبد العزيز المقالح. شعراء اليمن ،ص ٣٨٩.

[٢] النساء/١٢.

[٣] عبد الله البردوني . فنون الأدب الشعبي في اليمن،ص ٩٨. وانظر :

- عبد العزيز المقالح. شعراء اليمن ،ص ٣٨٩.

والأعرافي الضخم الذي يحيا به مجموع الشعب ،ويعبر عن تجاربه المختلفة على مدى تعاقب الأجيال.

ورغم هذه الشهرة الواسعة للحكيم بن زائد فإنه يظل مجهول العصر والمكان والنسب؛فقد كثرت الأسئلة حول تحديد عصره الذي ولد فيه أجاهلي أم إسلامي؛ لما لمس من تشابه في أحكامه الشعرية بين هذين العصرين كأداء الدين واحترام أعراف القبيلة وإغاثة الملهوف..وغيرها من مكارم الأخلاق. كما تضاربت الأقوال حول نشأته أهو في المنطقة الوسطى من اليمن جنوب "ذمار"، أم في غيرها من مناطق الريف اليمني مثل "حاشد" في الشمال و"السحول" في الجنوب، رغم أن "غالبية المفردات الدارجة الواردة في أحكامه هي مما يتداول في المنطقة الوسطى"[١]. كما أن نسبه كان قد اقتصر على أبيه دون ذكر لجده أو عائلته،رغم محاولة نسبته إلى (بني زياد) أو غيرها من القبائل اليمنية[٢].

"ولعل هذا الشاعر المعروف المجهول علي بن زائد قد استحق أن يدعى بحكيم الريف اليمني لأنه استطاع أن يختزل حكمة القرون ويقدمها إلى الشعب في كلمات بسيطة وفي إيقاع موسيقي خفيف، وقد شملت حكمته الشعبية الإنسان والأرض والحيوان والنجوم وامتدت إلى فصول العام"[٣]،وذكرت مواقيت هطول الأمطار في مناطق عدة من اليمن.

وهنا وقفة سريعة على بعض الأبيات الشعرية التي تضمنت ذكر (الحكيم بن زائد) وإشاراتها السيمائية الكامنة وراءها :

فيقصون كيف طار (ابن علوان) وماذا حكى (علي بن زائد)

عن مدار النجوم وهي وعيد عن فم الغيب أو بريق المواعد

عندما تلبس الثريا عشاء عقدها تحبل السحاب الخرائد

وإذا الغرب واجه الصيف بالأر - ياح باعت عيالها (أم قالد)[٤]

---

[١] عبد العزيز المقالح. شعراء اليمن،ص ٣٩١.

[٢] عبد الله البردوني . فنون الأدب الشعبي في اليمن،ص ٩٤-٩٧.

[٣] عبد العزيز المقالح. شعراء اليمن، ص ٣٩٣.

[٤] مدينة الغد ، أسمار القرية ،ص ٢٣ . و(أم قالد) سنة القحط عند المزارعين.

تشير الأبيات السابقة إلى سمر من أسمار الريف اليمني الذي يجتمع فيه الأهالي متشاورين في مختلف أمور حياتهم ،ومتجاذبين الأحاديث عن بطلهم الأسطوري (أحمد بن علوان) وكيف يطير على حصانه شاهرا سيفه،ومخلصا المستنجدين به من براثن الجن والشياطين، ثم معرجين بعد ذلك إلى حكيمهم (علي بن زائد) ناقلين عنه بإكبار درايته الواسعة بأحوال النجوم وتحركاتها في مداراتها الفلكية ،وما ينجم عن ذلك من تنبؤ بسقوط الأمطار أو عدم سقوطها تبعا لحركة الأجرام السماوية والرياح الموسمية؛ إذ عندما تتباعد نجوم مجموعة (الثريا) الفلكية عن بعضها البعض تبدأ السحب بالتجمع والتراكم مؤذنة بسقوط الأمطار الغزيرة وارتواء الأراضي والتبشير بمحاصيل زراعية وفيرة.أما عندما تهب الرياح باتجاه الغرب في فصل الصيف فسيكون ذلك إنذارا بحلول سنة قحط وجوع على المزارعين ؛نتيجة شح الأمطار وجفاف الأراضي وقلة المحاصيل الزراعية وضعفها[1].وعليه فإن أبناء الريف اليمني - ومن ضمنهم "البردوني" - قد حفظوا جيدا دروس أستاذهم المجرب الخبير، فتذاكروها وتناقلوها جيلا بعد جيل في أسمارهم واجتماعاتهم الليلية، وأصبحت تلك الأحكام لديهم دعوة إلى مراقبة تحركات النجوم وهبوب الرياح بوصفها علامات هامة على المواسم الزراعية وخصبها أو قحطها.

وهكذا فقد أفصح (ابن زائد) في كثير من أحكامه المتداولة "عن تجارب الفصول على تعاقب القرون، فكان متنبئ الأرض ،وترجمان الرياح والنجوم، وهو في كل ترصده للظواهر يسجل اختباره :كمعرفة أو كنظريات معرفية."[2]

إذن، فـ(علي بن زائد) يشير إلى ← { الإنسان الخبير بتحركات النجوم وهبوب الرياح ومواسم الأمطار والزراعة والحصاد }

---

[1] "يراقب الزراع الريح ،فإذا استمر هبوبها خريفا من ناحية الغرب ،تأكدوا من طيب الموسم الخريفي ،وإذا هبت صيفا من ناحية الشرق،أيقنوا بالسخاء الصيفي؛لأن سحائب الصيف الممطرة،تتكون من الغرب فتزيد تراكمها ريح الشرق،وبالعكس الخريف.أما ريح الجنوب والشمال ،فهي علامة الجدب وتسمى ريح (الدبور) و(الشمال) يتبرد بها أهل الصحراء الحارة ،و يتشاءم بها سكان الأودية والهضاب. "عبد البردوني.فنون الأدب الشعبي في اليمن،ص ١١٦.

[2] المرجع السابق،ص ١١٧.

* * *

من ذا دعا من بردت كفه　　　سيدفئ (التـنور) والمرقدا ؟
ومن شدا صبحا فلثواره　　　قال: احمرار القمح ماذا شدا؟[1]

يتخيل الشاعر عودة الحكيم بن زائد إلى الحياة وتذكيره الناس ببعض أحكامه الحياتيـة المختلفة التي من ضمنها هذه الأحكام الداعية إلى التبكير بالعمل والتمسك بالأرض وعـدم التفريط بها ؛فالحكمة الأولى تقول:" من بردت كفه أدفأ بيته " وهي خلاصة أقوال الحكيم في دعوة الفلاح البسيط إلى ضرورة التبكير بالعمل قبل طلوع الشمس ،ورغم بـرودة الجـو وارتعاش الجسد وتجمد الأطراف ،مصطحبا معه أثواره لحراثة الأرض ،ومنشدا لها لكي تعمل بكل جد ونشاط ؛حتى يجنى بعد ذلك التعب الشريف ثمرة جهده؛فيحصد القمح وغيره مـن الغلال ،ويعود بها إلى أهله لتشعل المواقد وتملأ البطون ،ولينام بعدها هذا الفلاح نوما هنيئـك ناعم البال، محفوظ الكرامة.

وتتماشى هذه الحكمة الحياتية البحتة مع ما دعا إليه الرسول الكريم – صلى الله عليـه وسلم – من التبكير في العمل، والدعاء بالبركة لكل من اتبع ذلك من أبناء أمته المحمديـة، فقال –عليه الصلاة والسلام- :"اللهم بارك لأمتي في بكورهم".[2]

وفي هذا إشارة واضحة إلى أن الفطرة الإنسانية السـليمة يمكنـها أن تتبـع الديـن الإسلامي الحنيف الداعي إلى كل ما من شأنه صلاح البلاد والعبـاد، كمـا بمقدورهـا أن تتحسس مدى الصدق في تلك الأحكام التي قد يقال أنها وردت في عصر سـابق للإسـلام مثلما قيل في الآراء التي اختلفت في العصر الذي وجد فيه "الحكيم بن زايد" أكان جاهليا أم

---

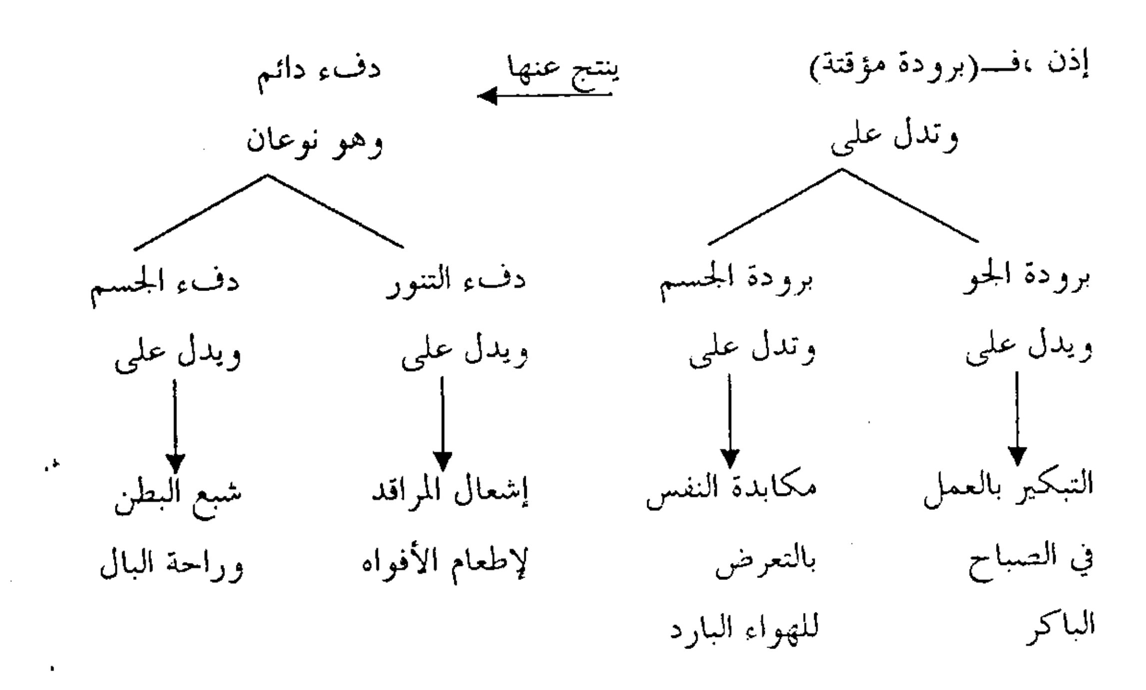
[1] رجعة الحكيم بن زائد، رجعة الحكيم بن زائد،ص ٢٤-٢٥ .

[2] روى الإمام أحمد في مسنده : عن صخر الغامدي، عن النبي-صلى الله عليه وسلم –أنه قال:" اللهم بارك لأمتي في بكورهم." قال فكان رسول الله-صلى الله عليه وسلم –إذا بعث سرية بعثها أول النهار.

وكان صخر رجلا تاجرا وكان لا يبعث غلمانه إلا من أول النهار، فكثر ماله حتى لا يدري أين يضع ماله.

انظر: مسند الإمام أحمد، مج٥، ص ٣١٨،٨٢١.

إسلاميا؛ إذ الحكمة المستفادة هنا هي الاهتمام بالإنسان وبكل ما فيه منفعته الـــتي تنشـــدها الخبرة ويؤكدها الدين.



إذن ، فـــ : برودة + دفـء = تضاد إيجابي مطلوب.

* * *

– وفي الحكمة الثانية يقول الحكيم بن زائد:" رهن المال لا بيعه "."وعندما يذكر ابـــن زائد المال، فإنه يقصد الأرض، كغيره من الفلاحين إلى اليوم".[1]فالأرض أغلـــى مـــا يملـــك الإنسان ،وهي مصدر الرزق الأول،وأساس كل مال يأتي بعدها؛ فمنـــها الحـــب والـــزرع (وهما مال) ؛إذ يؤخذ منهما جزء للطعام ،و جزء للبيع وكسب النقود (المال)،ومـــن الأرض يخرج الرجال الذين يفجرون خير المال والذين هم "سببية عطاء المال،وأقوى حماته، وهذه من أثقب اللمحات ؛لأن الإنسان أروع مظاهر الطبيعة ،وسر امتلاك خصبها."[2]

[1] عبد الله البردوني ، فنون الأدب الشعبي في اليمن،ص ١٠٥ .

[2] المصدر نفسه، ص ١٠٥ .

وعليه فإذا اضطر الإنسان تحت وطأة الظروف الصعبة إلى التنازل عن أرضه الغاليـــة، فليكن ذلك برهنها فقط لفترة ما، وعدم التفريط بها وبيعها مهما كانت الأسباب؛ فهي أغلى ما يملك، وهي النبع الأول للخير والرزق والمال.

إذن، فـــ(الأرض) هي (المال) الأول الذي ينتج عنه ←

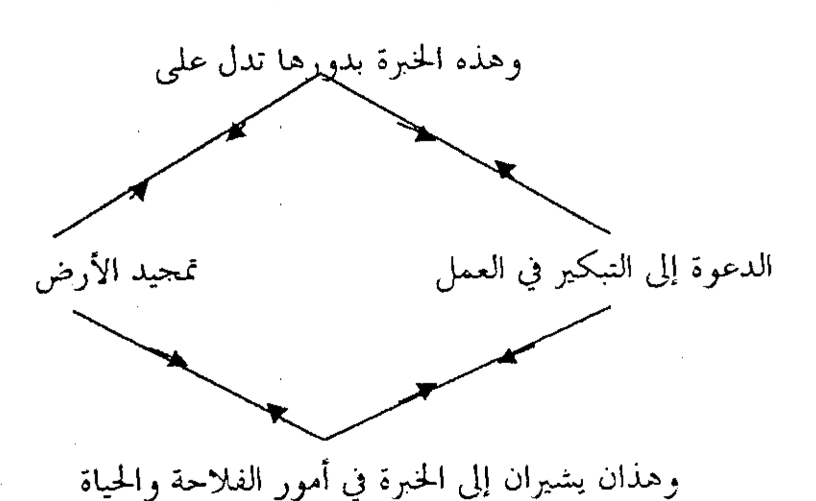
الإنسان = المال

الزرع = المال

بيع المحصول = المال

وعليه، فقد جاءت هذه الأحكام الزراعية لتبرهن على مدى خبرة (الحكيم بن زائـد) ودرايته بأمور الفلاحة والحياة بشكل عام، ولتحث على التبكير في الخروج للعمل. كما تؤكد هذه الأحكام على ضرورة التمسك بالأرض التي هي مصدر خير وكرامة الإنسان .

إذن، فـــ(الحكيم بن زائد) يدل على ← الخبرة في أمور الفلاحة وفلسفة الحياة.



* * *

ب - أحمد بن علوان:

كما ذكر "البردّوني" "الحكيمَ بن زائد" في أشعاره وخصّص له آخر دواوينه ليحمل اسمه، فقد فعل ذلك أيضًا مع "أحمد بن علوان"؛ إذ ذكره في عددٍ كبيرٍ من أشعاره التي ضمّنها الحديث عن كراماته وبطولاته الأسطورية التي مازالت محطّ إعجاب شعبه، وملجأ الخلاص لكثيرٍ منهم مما يواجهونه من أمور الحياة المختلفة .

وهنا وقفةٌ موجزةٌ على حياة هذا البطل الأسطوري الخالد في وجدان شعبه ، ومِن ثَمَّ استعراضٌ لبعض أشعار "البردّوني" التي قيلت فيه ، واستدلالٌ لعددٍ من الدلالات السيمائية المختلفة التي يمكن أن تُلحظ في ذلك التناول الشعري الموظَّف:

- سيرة أحمد بن علوان :

نشأ (أحمد بن علوان) في القرن السّابع الهجري /الثالث عشر الميلادي، في منطقة (يَفرُس) من لواء مدينة (تَعِز) شمال اليمن، وكان رجلا فاضلا ميسور الحال ،اقتنع بالكفاف،واتّجه في بداية حياته إلى التّصوُّف وهجْرِ ملذّات الحياة، ثم ما لبث أن انتقل إلى واقع مجتمعه المأساوي فدافع عنه ووقف معه ضد ظلم السلطة وعدوانها عليه،وحارب التناقض المعيشي الحاصل بين حرمان الشعب المغلوب على أمره وترف الحكّام وأتباعهم المتسلّطين، كما وقف في وجه المتلاعبين بقوانين الشريعة وأحكامها القضائية والفقهية التي سخّروها لخدمة الظلم والظالمين باسم القانون والشريعة. فما كان من شعبه وهو يراه يحارب في صفّه معرِّضًا حياته للخطر والتعذيب والأذى ،إلا أن نصّبه بطلا شعبيًّا لإغاثة الملهوف ونُصرة المظلوم،ورمزًا أسطوريًّا تُنسَب له خوارقُ العادات التي لا يقوى عليها بشرٌ، كالسيطرة على العفاريت وتسخير الجان لطاعة أوامره ،"فهو الأمل في واقعية اليأس، وهو المنقذ من المخاوف الغيبية لغياب (المخلّص) من الكوارث المحسوسة ..وهو الحضور عند كل خطرٍ؛لأنه إجابة المستنجد وغوث النداء كما تَروي حكايات الأرياف اليمنية، فإذا

اختطَفت الجنُّ إنسانًا ونادى ابنَ علوان كان حضوره في سرعة صدى المنـــادي، ثم يتخلّص المخطوفُ بشروق الطّلعة العلوانية."[١]

ولأنّ (ابن علوان) كان نصير الشعب في حياته فقد كان نصيره أيضًا بعد وفاتـــه؛ إذ أصبح قبرُه مزارًا وغوثًا لمن أراد الرّزق أو الشفاء من مرضٍ أو الخلاص مـــن مكـــروه.. إلى غيرها من مطالب الحياة التي لا تنتهي، وكان من بين المهن التي يُقلّدها (ابن علوان) من قـبره لطالبي الرزق المتوسّلين بكراماته مهنةٌ تُعرف باسم (الجِدابَة) ،وتقوم علـــى أداء حركـــات سحريّةٍ يتمتّع بها أشخاصٌ معيّنون لديهم الاستعداد النفسي المسبق لأدائها، فيهزّون الطبـــول ويطعنون أعينهم أو صدورهم بالحراب دون أيِّ تأثيرٍ عليهم؛لأنّ كرامة الولي (ابن علـــوان) تحيط بهم وتحميهم، وبها يتكسّبون رزقهم.[٢]

وبالإضافة إلى أصحاب مهنة (الجِدابَة) هذه فهناك (المُقدّي) يعطيــه (ابـــن علـــوان) مسبحةً يقوم بواسطتها بشفاء الإنسان والحيوان من الأمراض المختلفـــة،وإخـــراج الحيّـــات والثعابين من جدران البيوت، وهناك أيضًا مَن يعطيهم (ابن علوان) بعض الكتب التي يقومون عن طريقها بجمع الجان وتوثيقهم.[٣]

- تأويل الأشعار المتحدّثة عنه :

يقول "البردّوني" في أحد أبياته :

أحثُّ (ابن علوانَ) البِدارَ ابنَ يَفرُسٍ وأستنفر الشيخين "عمرًا" و"أسعدا"[٤]

---

[١] عبد الله البردّوني. فنون الأدب الشعبي في اليمن،ص ٧٩.

[٢] عبد الله البردّوني. فنون الأدب الشعبي في اليمن،ص ٨١ . وانظر :

صعلوكٌ.. من هذا العصر،ترجمةٌ رمليةٌ ..لأعراس الغبار، ص ١٥١ .

يُعطي (ابن علوان) من طلبه طبيلةً وحربةً ، يدخل بهما مع فرقته المدنَ والقرى وهم "يهزّون الطبول ذات الإيقاعات الخاصة ويرددون: اليوم يا سلطان كل سلطان، شيخ الولاية أحمد بن علوان، اليوم يا مَن ببابك النخيلة ، يا من مجاديلك مئة قبيلة. ثم يطعنون صدورهم ونحورهم بالحراب تحت عيون الناس دون أن يروا دمًا أو جراحًا ،فيقول الناس :إنهم يطعنون إلى ظهر ابن علوان ".عبد الله البردّوني. فنون الأدب الشعبي في اليمن،ص ٨١ -٨٢ .

[٣] المرجع السابق،ص ٨٢ . وانظر المزيد عن (ابن علوان) في المرجع نفسه، ص ٧٢ -٨٢ .

[٤] من آخر الكأس،ترجمةٌ رمليةٌ ..لأعراس الغبار، ص ٨٤ .

عمرو بن معدي كرب و أسعد الكامل من شجعان التاريخ اليمني.

ويقول في آخرين :

رأت أبي كان عصيّ لِـ"فيْتِنِي" ورا عيـــاً عنـــد "بني ثـــوابـــة"
وعند "ثـــاوي بفرسٍ" يُـــرجِّي -مثل ابن خالي- "مهنة الجِدابة"[1]

يشير الشاعر في الأبيات السابقة إلى كرامات (ابن علوان) التي اشتُهر بها؛ فهو المخلّص من الظلم والضياع اللذين يعيشهما المرء في مجتمعٍ لا يريد تفهُّم مشاعر الآخرين، وفي هــــذا إشارةٌ إلى أنّ (ابن علوان) ما يزال حاضرًا في قلوب كثيرٍ من أبناء شعبه الذين ربطوا بينـــه وبين الخلاص من الظلم والعدوان في كلّ زمانٍ ومكان، مهما اختلفت أعمارهم وثقافـــاتهم، حتى أصبح رمزًا للعون والخلاص من الآخر .

إذن فـــ(ابن علوان) يرمز إلى ← المُخلّص من الظلم والمعين على الشدائد

وفي البيتين الآخرين يشير الشاعر إلى لجوء أبناء بلده إلى قبر(ابن علوان) طالبين منـــه المساعدة في الحصول على مهنةٍ تُدرُّ عليهم المال والرزق ،وتعينهم على التغلّب على مصاعب الحياة ومطالبها المختلفة ،ومن هذه المهن هنا مهنة "الجِدابة" ، وفي هذا كلّه إشارةٌ إلى استمرار التبرُّك وطلب العون من "ابن علوان" الذي يُعدُّ من الأولياء وذوي الكرامات التي تُساعد على تحقيق ما يشبه السحر والمعجزات ،كما في مهنة "الجِدابة"، وهنا يظهر جهل الشعب وبساطة تفكيره عند خلطه بين أولياء الله الصالحين ذوي الإيمان الرّاسخ الصحيح،الذين يُعتقد بتميُّزهم بصفاتٍ إيمانيةٍ وقدراتٍ ربّانية خاصةٍ منحهم إيّاها الخالق - عزّ وجل- تثبيتًا لإيمانهم ،وتأكيدًا لقربهم منه سبحانه وصلاح أعمالهم،وبين أولئك السحرة الذين يستعينون بـــالجن في سَـــحر أعين الناس وأداء مالا يستطيعه الإنسان العادي من أعمال الخفة، وما يدخل ضمن ذلك مـــن أناسٍ يُسَمَّون "الدّراويش" ويتستّرون برداء الإسلام والتعمّق فيه والتقشّف في أمور الحيـــاة، والقيام بأعمال الدروشة التي تسيء إلى الإسلام والمسلمين ،وتشبه إلى حدٍّ بعيـــدٍ حركـــات

[1] صعلوكٌ.. من هذا العصر،ترجمةٌ رمليةٌ ..لأعراس الغبار، ص ١٥١ .

ج- الدودحية :

عانى أبناء اليمن في الثلاثينات من القرن العشرين من خيبات أمل كبرى نجمت عن الاستعمار البريطاني للشطر الجنوبي من اليمن والاجتياح السعودي لبعض أجزاء من الشطر الشمالي منه،إضافة إلى الإخفاق في تحقيق الحكم الوطني الشعبي المنشود بعد التحرر من الحكم التركي عليهم، وانقضاض "الإمام يحيى حميد الدين" وحاشيته الظالمة على مقاليد الحكم الجديد في أجزاء من الشطر الشمالي المحرر من سلطان الأتراك. بعد ذلك "ساد الاستقرار على هذا الوضع الشائه كالتئام الجراح على خبثها"[1]، وتطلعت جموع الشعب الحانقة إلى أحداث طارئة تبدد ذلك الظلم والركود وتخفف من حدة كبت الذات الشعبية الغاضبة، وتنفس عن كربها المكبوتة ، فكانت حادثة "الدودحية" التي شغلت الأذهان وألهبت الخيال، أرحب متنفس غنائي ،لا لذات الحادث وحسب ،وإنما لعقم تلك الفترة من الأحداث الهامة المثيرة.[2]

فمن هي "الدودحية" ؟ وما حكايتها ؟

تذمر الشعب كثيرا من ظلم الإمام"يحيى"وتمييزه بين عامة الشعب وخاصتهم في المعاملات والأحكام القضائية على وجه الخصوص، وقد بدأ هذا التذمر بإشارات شعرية عابرة تندد بذلك الظلم إلى أن تسربت الأخبار بين الناس عن حادث عاطفي لإحدى بنات العائلات المرموقة التي "وقعت في الحب في الثلاثينات وأدى بها إلى حمل صورة المحبوب في بطنها...ولأنها من طبقة فوقية انتشرت الحكاية حتى وصلت إلى قاضي المنطقة فأمر بربطها مع أبيها ومحبوبها، وشد على ظهورهم الطبول، وصبغهم بالقطران، ودارت بهم الجموع على المنطقة"[3] مرددين عبارات التقريع والتنديد. ولعل السلطة الإمامية قد أرادت بهذا الحكم أن تثبت مهابتها وتسكت متهميها بتعطيل الحدود الشرعية.[4] أما عامة الشعب فلم يقف عند

---

[1] عبد الله البردوني، فنون الأدب الشعبي في اليمن، ص ٣٠٨.

[2] المرجع السابق، ص ٣٠٩ .

[3] السفر إلى الأيام الخضر ، غريبان ..وكانا هما البلد،ص ٣٩٢ .(في الهامش)

[4] عبد الله البردوني،فنون الأدب الشعبي في اليمن ،ص ٣١١ .

حدود الحدث الضيقة ،وإنما نسج حوله الأشعار والأغاني الشعبية التي عرفت بـ"الدودحيات"،وعبرت عن التعيير بالأسرة الثرية التي حاولت التستر على آثام ابنتها، كما عبرت هذه الأغاني عن الشوق إلى المليحة ووصف محاسنها، والحسد الذي أصابها ولحق بحبيبها وأبيها وكافة أهلها.[1]

وقد أشار "البردوني" إلى هذه الحادثة في شعره فقال على لسان شخصية مغتربة من شخصيات أبناء وطنه مستذكرة أوقاتها التي قضتها في ربوع وطنها، والأغاني الشعبية التي كانت ترددها مع أصدقائها قائلة:

والدودحية تهمي في مراتعنا　　　أغاني العار والأشواق والحسد[2]

وعليه فإن هذا البيت العابر قد أحال إلى موروث ثقافي حافل ظل عالقا في النفس الشعبية اليمنية إلى وقتنا الحاضر ،وأصبح رمزا لتذكر الماضي وأحداثه المريرة المتقلبة التي مرت به، وما كان "للدودحية" من أثر في تخفيف حدة التوتر النفسي الذي أصاب الشعب وجعله يفرغ آلامه وآهاته في تلك الحادثة التي أضحت رمزا من رموز التعيير والشوق والحسد المستمر عبر الأجيال المتعاقبة إلى يومنا هذا.

---

[1] من هذه الأغاني الشعبية الشهيرة أغنية "خطر غصن القنا" التي كتب كلماتها الشاعر اليمني "مطهر علي الإرياني" وغناها الفنان "علي الآنسي" ، وتقول في بعض مقاطعها :

خطر غصن القنا　　　وارد على الما نزل وادي بنا

ومر جني ،وباجفانه رنا　　　نحوي وصوب سهامه واعتنى

أمان يا نازل الوادي أمان

أخذ قلبي وراح　　　وشق صدري بالأعيان الصحاح

يا طول همي ويا طول النواح من حب من حل هجري واستباح

قتلي وظلمـــي

أنا يا بوي أنـــا

أمان يا نازل الوادي أمان

انظر في هذا : عبد الله البردوني، فنون الأدب الشعبي في اليمن، ص ٣٨٧ –٣٨٨ .

[2] السفر إلى الأيام الخضر ، غريبان ..وكانا هما البلد، ص ٣٩٢ .


الفصل الثّالث:
سيمائيّة البنى
والأساليب
في شعر البردّوني

سيمائية المفارقة

نبذة عن المفارقة :

حظيت المفارقة باهتمام كبير في الكتابات النقدية الغربية التي تناولتها بغزارة تنظيرا وتطبيقا على حد سواء ... ومما يدل على هذا الاهتمام المتزايد تلك التعاريف الكثيرة التي وضعت لها، ومن ضمنها [1]:

- "المفارقة شكل من النقيضة".(ميويك)
- "طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضا أو مضادا للكلمات".(صموئيل جونسون)
- "نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوعة،ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها، وذلك لأن التنافرات جزء من طبيعة الوجود".(صموئيل هاينز)
- "المفارقة شكوك تتحول إلى نوع من القلق مطلوب في الكتابة، ومن شأن هذا القلق إبقاء تلاعب الرموز(تعدد دلالاتها) قائما".(رولان بارت)
- "المفارقة إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا".(ماكس بيربوم)
- "المفارقة علامة منتجة لعدد غير محدود من العلامات".(ماريك فينلي)

* * *

وفي مقابل هذا العدد الكبير من التعريفات الغربية لمصطلح "المفارقة" يلحظ أن هذا المصطلح لم يرد بلفظه في التراث العربي، وإنما وجد بألفاظ أخرى، منها ما جاء في الاستعمال الاجتماعي الشائع؛ مثل : السخرية، والهزء، والتهكم، ومنها ما جاء في الاستعمال الاصطلاحي الأدبي؛ مثل: تجاهل العارف، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح، والتعريض، والتشكيك.. وغيرها[2].

* * *

---

[1] خالد سليمان .نظرية المفارقة، ص٦٠.

[2] المرجع نفسه، ص ٦٤-٦٥.

وإذا جيء إلى تعريف بعض تلك المصطلحات الأدبية و البلاغية فسيلحظ أن التعريض – مثلا – هو:" اللفظ الدال على الشيء من طريق المفهوم، لا بالوضع الحقيقي ولا المجازي ..(وهو) أخفى من الكناية ؛لأن دلالة الكناية لفظية وضعية من جهة المجاز، ودلالة التعريض من جهة المفهوم لا بالوضع الحقيقي ولا المجازي،وإنما سمي التعريض تعريضا لأن المعنى فيه يفهم من عرضه: أي من جانبه ".[1]

و يوصف "التشكيك" بأنه :" من ملح الشعر،وطرف الكلام،وله في النفس حلاوة وحسن موقع، بخلاف ما للغلو والإغراق،وفائدته الدلالة على قرب الشبهين حتى لا يفرق بينهما،ولا يميز أحدهما من الآخر،و ذلك نحو قول زهير :

وما أدري وسوف إخال أدري	أقوم آل حصن أم نساء
فإن تكن النساء مخبآت	فحق لكل محصنة هداء

فقد أظهر أنه لم يعلم أنهم رجال أم نساء، وهذا أملح من أن يقول : هم نساء، وأقرب إلى التصديق".[2]

أما مصطلح "تجاهل العارف" -عند القزويني- فإنه أقرب ما يكون إلى المصطلح الغربي (Socratic Irony) (المفارقة السقراطية) ؛ حيث كان سقراط يتبنى في محاوراته صورة الرجل الذي يدعي الجهل بأشياء لا يفتأ يسأل عنها الآخرين؛بهدف إثارة الشكوك لديهم فيما ظلوا يعتقدون به.[3]

* * *

يقول أناتول فرانس (١٨٤٤ –١٩٢٤) الروائي الذي منح جائزة نوبل للآداب عام(١٩٩٢) "إن عالما بلا مفارقة يشبه غابة بلا طيور". ونقل توماس مان الروائي

---

[1] ابن الأثير. المثل السائر، ج٢،ص٦٢-٦٣.

[2] ابن رشيق . العمدة، ص٣٠٤ .

[3] القزويني. التلخيص، ص ٣٨٥-٣٨٦ .
وانظر :

- نبيلة إبراهيم . المفارقة،ص ١٣١-١٣٢.
- http://literary.sakhr.com/articles/MEM/M0075.htm
- محمد العمري. بلاغة السخرية الأدبية، ص ٢٧ – ٢٨ .

الفرنسي (١٨٧٥ — ١٩٥٥) عن "جوته" قوله: "إن المفارقة هي ذرة الملح التي تجعل الطعام مقبول المذاق". أما "فرويد" (١٨٦٥- ١٩٣٩) فقد رأى في المفارقة وسيلة تطلق نوعا من اللذة التي من شأنها أن تساعد على التخلص من المكبوتات شأنها في ذلك شأن النكتة"[١].

ومما سبق يتبين أن كثيرا من النقاد و الباحثين يقرون بأن المفارقة ليست مجرد وسيلة لتزيين القول أو العمل الأدبي،و إنما هي أساس في هذه الحياة و وسيلة لفهم وكشف التناقضات و التضادات التي يقوم عليها العالم بأسره إذ " لا يمكن أن توجد حيلة بشرية أصيلة بدون مفارقة" [٢].

* * *

تتعدد أشكال المفارقة و أهدافها "فقد تكون سلاحا للهجوم الساخر ؛ و قد تكون أشبه بستار رقيق يشف عما وراءه من هزيمة الإنسان .وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي وقلبته رأسا على عقب.وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء و قلب الإنسان الضحية لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك"[٣]. و تزخر أشعار البردوني بمفارقات واضحة تتجلى فيه هذه الأشكال المتعددة الأوجه والمعاني، من ذلك على سبيل المثال: الهجوم اللاذع الذي شنه على "أمة العرب" نتيجة ضعفها أمام أقوياء الغرب وتخاذلها عن نصرة إخوانها المحتاجين،وقلبها الحقائق رأسا على عقب في سبيل إرضاء الأقوى وضمان سلامة العيش الرغيد !!

يقول على لسان أبناء هذه الأمة زيادة في التقريع :

---

[١] انظر : - خالد سليمان. نظرية المفارقة،ص ٧٦ —٧٧ .

- نبيلة إبراهيم . المفارقة، ص ١٣١ .

[٢] خالد سليمان. نظرية المفارقة،ص ٧٧ .

وانظر المزيد عن المفارقة — باستفاضة- لدى :

موسوعة المصطلح النقدي : المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الرابع، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣،ص ٨ — ٢٦٧ .

[٣] نبيلة إبراهيم . المفارقة، ص ١٣٢ .

نحن أحفاد عنترة — نحن أولاد حيدرة

كلنا نسل خالد — و السيوف المشهرة

* * *

أمراء، وفوقنا — عين "ريجن" مؤمرة

وسكاكيننا على — أعين الشعب مخبرة

نحن للمعتدي يد — وعلى الشعب مجزرة

* * *

في الملاهي لنا الأمام — في الحروب المؤخرة

* * *

نحن أجبن الورى — عندما الحرب مسعرة

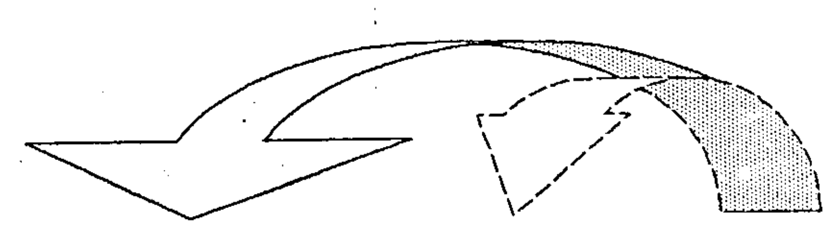
نحن أبطال يعرب — عندما نلعب (الكرة)

ونمور على الظبا — وعلى (الصقر) قبرة [1]

وكما يلحظ من الأبيات السابقة فإن بداية القول هنا قد أتت قوية جادة، وكأنها تنبئ عن قوم أحرار أولي بأس شديد؛ فهم –أو نحن كما ورد في الأبيات– نسل البطولة والقوة والشجاعة؛ بدءا بـ "عنترة"العبسي، ومرورا بـ"حيدرة"أو علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، وانتهاء بـ"خالد بن الوليد" –رضي الله عنه– .

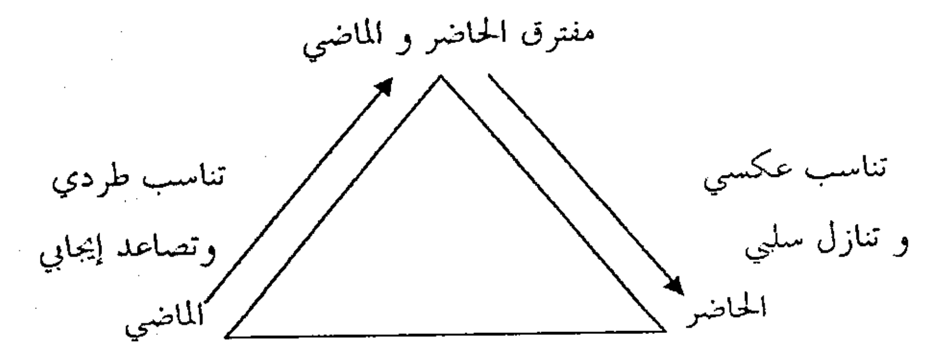
إذن، فنحن أبناء الريادة والسبق في ميدان الفروسية والجهاد. نعم نحن "أحفاد" و"أولاد" و"نسل" ذلك التاريخ العريق كله، ولكن من نحن الآن؟ وأين موقعنا على خارطة القوة العالمية في هذا الزمان؟ إن هذا التساؤل لهو مفتاح المفارقة التي جاءت لتفجأ المتلقي بالحاضر المر والواقع المرير؛ فبعد ذلك التحفيز المتزايد والإغراء المتصاعد نحو قمم الإيجابية والقوة والفخر المستمر يفاجأ المتلقي بهوة سحيقة من السلبية والضعف والتقاعس المثبط، يهدف معها هذا الاستهلال إلى التشكيك في انتمائنا لعروبتنا، ومقارنة ماضينا بحاضرنا. ويمكن عن طريق الجدول التالي توضيح الحال الذي كان متوقعا حدوثه، والحال المفارق الذي جاء مخالفا للتوقعات :

[1] من حماسيات يعرب الغازاني . ترجمة رملية ..لأعراس الغبار،ص ٢٠٠ – ٢٠١ .



المتكلم	الوصف المكمِّل له	الحال المطلوب	الحال المفارِق
نحن	أمراء	أحرارٌ،لا يحكمنا أحد	عبيدٌ يحكمنا "ريجن" أمريكا
نحن	سكاكيننا على	المحتل الظالم	الشعب المظلوم
نحن	للمعتدي	سدٌّ شعبيٌّ يوقف طغيانه	يدٌ عميلةٌ تُنفِّذ سلطانه
نحن	في الملاهي	لنا المؤخَّرة فلا ندخلها تعففًا	لنا الأمام فنتدافع إليها تلهُّفا
نحن	في الحروب	لنا المقدِّمة لقوتنا	لنا المؤخرة لضعفنا
نحن	عندما الحرب مسعرة	أشجع الورى	أجبن الورى
نحن	أبطال يعرُبٍ	عندما نقاتل بالسيف	عندما نلعب (الكرة)
نحن	نمورٌ على	الوحوش الضارية	الظباء المسالمة
نحن	على الصقر	كواسر جارحةٌ أشد فتكا	قبّرةٌ مجروحةٌ أشد ضعفا

ويمكن أن يُبنى على الجدول السابق وما فيه من مفارقاتٍ هذا الشكل الذي يوضح مدى البون الشاسع بين بطولات الماضي، وانهزامات الحاضر :



ويبدأ الاعتراف المرير الذي يجيء هذه المرّة على لسان الفئة المترفة التي لا شغل لها سوى التسكّع في أرجاء العالم الواسعة جريًا وراء المتع الزائفة التي تلجأ إليها محاولةً الهروب من واقعها الأليم ...

"مونت كارلو" خيولنا وسراديب أنقرة

الغدا في "سويسرا" والعشا في "أدنبرة"

آخر الليل مرقصٌ أول الصبح تذكرة

* * *

نبذل "القدس" منحةً نرتدي سوق "أسمرة"

* * *

نحن في المنزل وثبةٌ نحن في الجدّ قهقرة

وعليه، فخلاصة هذا كله اعترافٌ صريحٌ بأننا قد قلبنا الموازين كلها؛ بأن كنّا "في المنزل وثبةٌ" "وفي الجد قهقرة"، ونحن إذ نعلم ذلك إنما نُصرُّ عليه، ونستمرُّ فيه، دون توجُّهٍ إلى تغيير. وفي هذا غاية المفارقة التي ينطبق عليها قول "البردّوني" في موضعٍ من أشعاره :

فظيعٌ جهل ما يجري وأفظع منه أن تدري

و يخرج الشاعر بعد هذا كله بالحقيقة التي مهّد لها بهذه السخرية معلنًا على لسانه هذه المرّة :

هكذا أمّة العلا من علاها مطهّرة[1]

وهكذا فقد أتت هذه الحقيقة المُرّة بعدما أصبح المتلقي على توافقٍ مع الشاعر، وبات يطلب المزيد، ويستنتج الحال المفترض من الواقع المفارق؛ إذ أضحى يعرف أن المفترض يقتضي أن تكون "أمة العلا" في علاها مبجّلةً -مثلا- أو ما شابهها من صفات التعظيم، لكنّ الواقع المفارق هنا يقتضي أن تكون "من علاها مطهّرة" نظرًا لما مرّ من أفعالٍ تهوي بها إلى دركات الردى لا درجات العلا.

* * *

[1] من حماسيّات يعرب الغازاني . ترجمة رملية ..لأعراس الغبار، ص ٢٠٢ -٢٠٣ .

ويستمرّ الشاعر في هجومه الذي صبّه هذه المرّة على البنوك وأرباب الأموال الذين يكنزون الثروات ويتمتّعون بالخيرات بلا إنفاقٍ أو مساعدةٍ لعامة الشعب الذين يقفون ذاهلين أمامهم فاغرين أفواههم، معلنين سخطهم و استياءهم،مندّدين :

لنا بطونٌ .. ولديكم بنوك هذي المآسي،نصّبتكم ملوك

* * *

لكم ثراءٌ ، و لنا ثورةٌ من أنت حتّى تدّعي،من أبوك؟

* * *

لنا شروطٌ ، و لكم شرطةٌ تخطّ بالكرباج (حسن السلوك)
لنا نقاواتٌ، لكم عكسها فأيّنا أولى بمنح الصّكوك ؟

* * *

ظنونكم عنّا يقينيّةٌ يقيننا عنكم،كخوف الشّكوك
لنا مناقيرٌ حماميّةٌ لكم مُدىً عطشى،وجبنٌ سَفوك[1]

ويظهر من هذه الثنائية الضدية مَدى البَون الشّاسع بين فئتين اتّحدتا أوانًا وزمانًا واختلفتا مكانةً و مكانًا ؛ فبينما تكابد الأولى حياة الكفاف، شاردة الأذهان خالية البطون، تغرق الثانية في عيشة الأمراء و الملوك، ناعمة البال متخمة الجيوب والبنوك !! وبينما تثور الأولى حنقًا وغضبًا، تثرى الثانية نهبًا و غصبًا !! وبينما تعاني الأولى الضغوط الظالمة و الشروط، تتباهى الثانية بشُرطَتِها المسخّرة لمحو أدران الخطايا والخطوط !!

ومما يُلحظ في هذه المفارقة الواضحة ذلك التلاعب المتوظّف بالألفاظ،والمعتمد على الطباق و الجناس اللفظيين والمعنويين اللذين قاما بالدور السليم في إيصال المعنى المطلوب :

---

[1] بنوكٌ .. ودبوك .ترجمةٌ رمليةٌ ..لأعراس الغبار، ص ١٣٠ – ١٣٢ .

بنوك	ملوك	
ثراء	ثورة	جناس
شروط	شرطة	

لنا	لكم	
ظن	يقين	طباق
نقاوات	عكسها	

وعليه فستبقى هذه الثنائية الضدية على حالها أجيالا و أجيالا مادامت الفئتان قائمتين ومادامت الحياة بأسرها قائمةً أولاً و أخيرًا على هذه الضدية الكونية التي تكتنف العالم أجمع.

وكما كانت المفارقة السابقة سلاحًا للهجوم الساخر الذي سلّطه الشاعر على فئات معيّنةٍ من أبناء أمّته،فقد أتى بمفارقةٍ أخرى، يمكن أن ينطبق عليها ما ينطبق على ذلك النوع من المفارقة التي قيل عنه إنّه" أشبه بالستار الرقيق الذي يشفّ عمّا وراءه من هزيمة الإنسان "[١]، وما هذا الإنسان هذه المرّة إلا الشاعر نفسه الذي يعاني من قسوة الحياة عليه وعلى وطنه الذي يحس أوجاعه و مآسيه ...وهاهو يقول بمفارقةٍ مريرةٍ وبذاتٍ بائسةٍ غريبةٍ فقدت الرغبة في الحياة :

تسلياتي كموجعاتي، وزادي	مثل جوعي، وهجعتي كسهادي
وكؤوسي مريرةٌ مثل صحوي	واجتماعي بإخوتي كانفرادي
والصّداقات كالعداوات تؤذي	فسواءٌ من تصطفي أو تُعادي
إنّ داري كغربتي في المنافي	واحتراقي كذكريات رمادي[٢]

---

[١] نبيلة إبراهيم. المفرقة، ص ١٣٢.

[٢] إلا أنا و بلادي . لعيني أم بلقيس،ص ١٨٠ –١٨١ .

وعلى عكس المفارقة السابقة التي اعتمدت على تضارب الأضداد وتناقضها، أتت هذه المفارقة لتساوي بينها رغم تباينها الواضح الذي لا يُختلف فيه !! إذ أصبحت التسليات رديفًا للمواجع ! و أضحى الشبع مساويًا للجوع ! وبات النوم معادلاً للسهاد ! وعلى هذا المنوال تساوى السُّكْر بالصحو،و الاجتماع بالانفراد،والصّداقة بالعداوة، والاستقرار في الوطن بالغربة عنه !!!

وعليه، فيمكن تمثيل هذه المفارقات ثنائية الضدية بالجدول التالي :

المقدّمة (العناصر الداخلة في المعادلة)	النتيجة المفترضة (الحال المفترض)	النتيجة المفارقة (الحال المفارق)
زاد + جوع ⟸	طباق/ تضاد	مساواة / مشابهة
هجعة + سهاد ⟸	طباق/ تضاد	مساواة / مشابهة
سكْر + صحو ⟸	طباق/ تضاد	مساواة / مشابهة
اجتماع + انفراد ⟸	طباق/ تضاد	مساواة / مشابهة
صداقة + عداوة ⟸	طباق/ تضاد	مساواة / مشابهة
اصطفاء + استبعاد ⟸	طباق/ تضاد	مساواة / مشابهة
استقرار + غربة ⟸	طباق/ تضاد	مساواة / مشابهة
احتراق الحاضر+انطفاء الماضي ⟸	طباق/ تضاد	مساواة / مشابهة

وما أن يفرغ المتلقي من التعجّب من هذا التضاد المتساوي،والتّفكير في سببه الذي جعل الشّاعر يفقد الإحساس بتغاير الأشياء أو بتعمّده القضاء عليه – أي على التّغاير – وخلق نظام جديدٍ يقوم على تساوي الأضداد ... ما أن يفرغ المتلقي من تساؤلاته وتأويلاته حتى يأتيه الشّاعر نفسه بالجواب اليقين :

يا بلادي هذي الربا و السواقي   في ضلوعي تنهّداتُ شوادي

إنّمـــا من أنـــا وليس بكفّي مدفعٌ،والتراب بعض امتدادي

ربّما كنتُ فارسًا لستُ أدري قبل بدءِ المجال مـــات جوادي

العصافير في عروقي جيـــاعٌ والدّوالي والقمح في كل وادي

* * *

يا ندى...يا حنان أم الدّوالي: وبرغمي يجيب من لا أناديّ !!

هذه كلّها بلادي ... وفيها كلّ شيءٍ ...إلا أنا وبلادي !![1]

ها قد ظهر جليًّا ما أرّق الشاعر و جعله لا يلتفت لتلك التضادات العابرة الـــتي لا يمكن أن ينظر إليها من فَقَدَ نفسه وبلاده وعانى مرارة الظلم والحرمـــان في ظـــل النعيـــم المقيم!! ومَن ذلك الذي يمكنه أن يبحث عن جوهر الأشياء ودقائقها وقد أضاع جوهـــر نفسه وبات يتساءل عن حقيقتها ؟ وكيف له أن يقف على أرض الواقع ويرضخ لقوانينـــه وقد انزلق في دوّامة البحث عن الوطن وتحسس معالمه وأراضيه ؟

إنه كـــ"الفارس" المغوار المدجّج بالسلاح الذي "مات جواده" قبل بدء الرحلة التي تهيّأ لها طويلا و لم يقطع منها شوطًا واحدًا! إنه يعاني من ألم يعتصر "عصافيره الجياع" رغـم وفرة الأثمار على الأشجار! ويصدر عنه نداءٌ مخنوقٌ لا يجهر به، "وبرغمه يجيـــب مـــن لا ينادي"! إنه –ختامًا– ذلك الغريب عن الذات والوطن رغم أن الحياة مع الذات وفي ربوع الوطن! وما ذلك إلا لأنه يخرج من سطح الواقع المتهالك ليدخل إلى عمق الأمل المتنـــامي، باحثًا عن "الفردوس المفقود"!

* * *

وفي قصيدةٍ أخرى بعنوان "من منفى إلى منفى" يحاول الشّاعر أن يُقرِّب المتلقّي من الحالة التي وصل إليها ويشعره بعِظَم ما يحس من ألم يعتريه جرّاء ما تمرّ به بلاده الحبيبة مـــن محنٍ وويلات متعاقبةٍ تشدّها إلى الخلف دهورًا ودهورًا وهي تحاول جاهدةً التخلّص مـــــن القيود و اللحاق بالآخرين ..

[1] إلا أنا و بلادي . لعبي أم بلقيس،ص ١٨١ –١٨٣ .

إنّه يحس معاناة بلاده التي تغنّى بأمجادها طويلا وحلم معها بميلاد فجرٍ جديدٍ يزيل عنها غبار ماضيها الأليم الذي قضته تحت سطوتهم وجبروتهم في الدّاخل و الخارج على حدٍّ سواء :

بلادي في كهوف الموت لا تَفنى ولا تُشفى
تُنقّر في القبور الخرس عن ميلادها الأصفى
وعن وعدٍ ربيعيٍّ وراء عيونها أغفى
عن الحلم الذي يأتي عن الطيف الذي استخفى
فتمضي من دجىً ضافٍ إلى أدجى ...إلى أضفى
بلادي في ديار الغير أو في دارها لهفى
وحتّى في أراضيها تُقاسي غربة المنفى[1]

ومن هذه الأبيات السابقة تبرز المفارقات العدة التي تناولها الشاعر للتعبير عن أسله على "بلاده" الضحية الجريحة.. وقد جاء هذه المفارقات على النحو التالي :

(١) الشاعر يضع (عدم الفناء) و(عدم الشفاء) في علاقة مفارقة؛ فبلاده الراقدة في "كهوف الموت" لا تموت من جهةٍ ولا تصحّ من اعتلالها من جهةٍ أخرى، وإنما تبقى ممزّقة الأوصال بين عوامل الموت وعوامل الحياة!

(٢) كما تظهر علاقة المفارقة بين (القبور الخرس) و(الميلاد الأصفى)؛ فهي لا تموت فتُقبَر بهدوء، ولا تعيش فيُحتفى بميلادها "الأصفى"، وإنما تبقى مجزّأةً -أيضًا- بين لحدٍ ومهد!

(٣) وتأتي علاقة المفارقة بين (الحلم الذي يأتي) و(الطيف الذي استخفى) لتدلل على البحث الحثيث وسط الدجى المظلم عن تمييزٍ بين حلمٍ لم يأت، وطيفٍ لم يُنه ذهابه، فهي متخبّطةٌ بين بدايةٍ لم تبزغ ونهايةٍ لم تأفل!

(٤) وتقوم علاقة المفارقة بين (في ديار الغير) و(في دارها) لتشير إلى لهف البلاد غير المنقطع الذي تحسه ؛فهي لا تتخلى عنه في ديار الآخرين، ولا تلهى عنه في دارها، وإنما تبقى مصطحبةً له في حلّها وترحالها!

---

[1] من منفى إلى منفى . لعيني أم بلقيس،ص ١٧٨-١٧٩ .

(٥) وتُكمل علاقة المفارقة بين (في أراضيها) و(غربة المنفى) العلاقـــة الســـابقة مـــن إحساسٍ مريرٍ بقسوة الغربة سواءٌ أمَكَثَت "في أراضيها" أم رحلـــت إلى منـــافي الآخرين؛ إذ هي في كلتا الحالتين تعيش الغربتين :الداخلية والخارجية نتيجة مـــا تعانيه من ظلمٍ وقهرٍ واستعباد!

* * *

و قد تُدير مفارقة "البردّوني" ظهرها للعالم الواقعي وتقلبه عقبًا على رأس ؛ إمـــا لتنحو به نحو الأفضل المنشود،أو لتذروه هباءً منثوراً لتَساوي التناقضات لديه.وكلا الأمرين يحتاج المواجهة والصمود وإن اختلفت المقاصد وتباينت النتائج ؛إذ المهم -أخيرًا- الثّبات و الوصول إلى الهدف، وهنا تكمن المفارقة المقصودة لدى "البردّوني" .

ففي قصيدة "مصطفى"،وبغض النّظر عن "مصطفى" هذا أكان الشّاعر نفســـه أم آخر غيره، يقول بلغةٍ رافضةٍ لواقعها المفروض عليها ومتحدّيةٍ له رغم عِظم الفوارق بـــين "مصطفى" الفرد الوحيد القوي،وبين تلك الجماعة المتّحدة الضعيفة !!

فليقصفوا،لستَ مقصف	وليعنفوا، أنت أعنـــف
وليحشدوا، أنت تـــدري	أنّ المخيفـــين أخـــوف

(أ)

* * *

أغنى، و لكنّ أشقـــــى	أوهى، ولكنّ أجلـــف
أبدى، و لكـــنّ أخفـــى	أخزى، و لكنّ أصلف

(ب)

* * *

يخشون إمكان موتٍ	وأنت للموت آلـــف
لأنّـــهم لـــــواهم...	وأنت بالنّاس أكلـــف
قد يكسرونك، لكن	تقوم أقوى و أرهـــف
قد يقتلونك، تأتـــي	من آخر القتل أعصف
فليقذفـــوك جميـــعًا	فأنت وحـــدك أقذف

(ج)

* * *

لأنّكَ الكلّ فردًا ... كيفيّةٌ، لا تُكيّــف...

يا "مصطفى"، يا كتابًا مِن كلّ قلبٍ تألّــف (د)

ويــا زمــانًا ســيأتي يمحو الزّمانَ المزيّــف[١]

إن المفارقة هنا تكمن في الضدية المجابهة التي اختارها "مصطفى" الفرد ليقف بهــا أمام خصومه، وكأن القصيدة قد أصبحت مسرحًا واسعًا للقتال المتبادَل بين المتخــاصمين؛ إذ تقف معظم الأبيات في صف "مصطفى" ومعظمها في صــف "الخصــوم"، وتتقــابل الكلمات بضديةٍ قويةٍ متتابعةٍ، متسارعةٍ تدل على اضطرام الصراع بين الطرفين، وتعــالي طبول الحرب المدوية في أرجاء القصيدة.

هذا، ويمكن هنا وضع علاقة المفارقة الثنائية الضدية في فئاتٍ متقابلة، كما يلي:

(أ) ← تضاد بين مصطفى وخصومه

هـــم (الخصوم)	تضاد ×	أنـــتَ (مصطفى)
فيقصفوا	← →	لستَ مقصف
وليعنفوا	← →	أنتَ أعنف
وليحشدوا	← →	أنت تـــدري أنهم أخوف

جمل فعلية مقابل جمل اسمية

جمل فعلية ↓ دالة على المباغتة السريعة

×

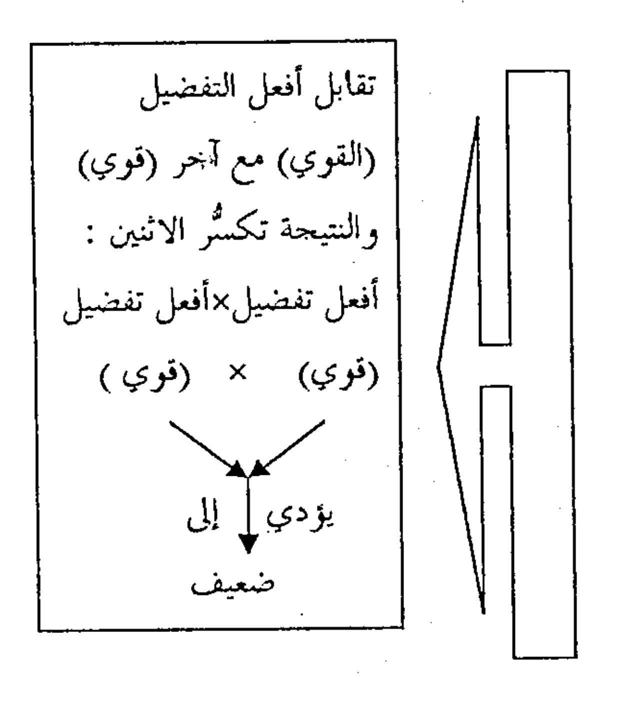
جمل اسمية ↓ دالة على التصدي المضاد

---

[١] كائنات الشّوق الآخر، ص ١٧٨ – ١٨٣ .

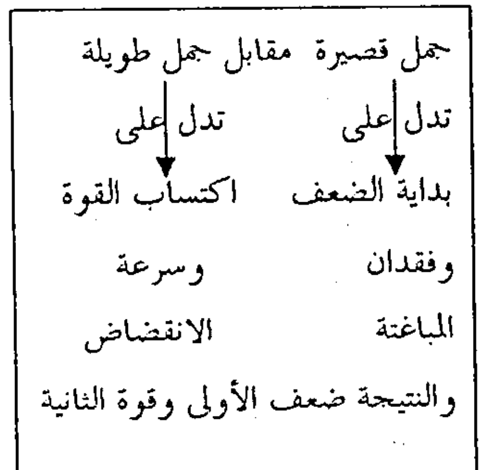
(ب) ← تضاد داخلي يعتمل في نفوس الخصوم فيضعفهم

هـم (الخصوم)	تضاد (تعارض)	أنتَ (مصطفى)
أغنى (مالاً)	ولكن	أشقى (بهذا الغنى)
أوهى (نفسًا)	ولكن	أجلف (جسدًا)
أبدى (للقوة)	ولكن	أخفى (للضعف)
أخزى (أخلاقًا)	ولكن	أصلف(تعاملا لإخفاء العيوب)



(ج) ← تقابل خارجي بين الخصوم ومصطفى

هم (الخصوم)	تضاد	أنتَ (مصطفى)
يخشون الموت	→ ←	بالموت أألف
لهواهم	→ ←	بالناس أكلف
قد يكسرونك	→ ←	أقوى وأرهف
قد يقتلونك	→ ←	تأتي أعصف
فليقذفوك	→ ←	وحدكَ أقذف



وبجمع (أ) + (ب) + (ج) ← ينتج (د) :

هم : أصبحوا فردا ضعيفا ← يرمز له بالزمن المزيف

أنت : أصبحت كلا قويا ← يرمز إلى الآتي الذي سيمحو الماضي المزيف

* * *

وفي قصيدة " وجه الوجوه ... المقلوبة" يصل الشاعر إلى درجة التساوي بين المتناقضات على نحو صارخ يفجأ المتلقي؛ فيلجأ إلى التساؤل عن حقيقة الفروق بين هذه الأضداد أو المتناقضات تارة، وعن جدية الشخصية الشاعرة وأسباب تماهي الحدود لديها تارة أخرى :

الرقم العاشر كالثاني	الواحد ألف ، ألفان
وسوى المعدود،كمعدود	وسوى الآني،مثل الآني
الألف،الصفر،بلا فرق	سيان الأعلى، والداني
نفس النوع،الأعلى الأدنى	وجه المفني،ظهر الفاني
سيان القاتل و الراثي	سيان الشامت والحاني
لا فرق -برغم الفرق- هنا	وهنا وهنالك سيان
سيان الموطن و المنفى	سيان الطافر و الواني
سيان المعطي و المردي	سيان المرني و الراني
الخابي والزاهي اشتبها	أتساوى الداجي و القاني؟[1]

هذا ويمكن تمثيل تساوي المتناقضات التي عمد إليها الشاعر، كما يلي:

---

[1] زمان بلا نوعية،ص ١٧ - ٢٢ .

(أ) دائرة التشابه[1]

المعطيات	مفهوم الناس	مفهوم الشاعر
١٠ و ٢	١٠# ٢	١٠ = ٢
١و١٠٠٠و٢٠٠٠	١#١٠٠٠، ١#٢٠٠٠	١=١٠٠٠،١=٢٠٠٠
المعدود وغير المعدود	المعدود # غير المعدود	المعدود = غير المعدود
الآتي وغير الآتي	الآتي #غير الآتي	الآتي = غير الآتي
١٠٠٠ وصفر	١٠٠٠ #صفر	١٠٠٠ = صفر

دائرة التشابه:
مفرداتها :
(الكاف، مثل، بلا فرق، التشبيه بدون أداة، وبدون فاصل

(ب) دائرة سيّان

المعطيات	مفهوم الناس	مفهوم الشاعر
الأعلى والأدنى	متضادان/متعاكسان	متساويان
وجه المُغني وظهر الفاني	متضادان/متعاكسان	متساويان
القاتل والراثي	متضادان/متعاكسان	متساويان
الشامت والحاني	متضادان/متعاكسان	متساويان
الموطن والمنفى	متضادان/متعاكسان	متساويان
الطافر والواني	متضادان/متعاكسان	متساويان
المرنى والراني	متضادان/متعاكسان	متساويان
الخابي والزاهي	متضادان/متعاكسان	متساويان
الداجي والقاني	متضادان/متعاكسان	متساويان

دائرة سيّان:
مفرداتها :
(سيّان، نفس النوع، لا فرق، اشتبها، تساوى

أما المفارقة التي تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضّحيّة ليُرى ما فيه من متناقضاتٍ وتضارباتٍ تُثير الضّحك، فإنّ البردّوني يعكس الآية هنا ؛ عندما يقف بشكلٍ يجعله هو الضّحيّة؛ إذ عادةً ما يكون الآخر أقوى وأعتى وأقدر على سحقه و إلحاق الأذى به، وفي هذه الحالة ينقلب الضّحك – كما كان متوقّعًا – إلى قلقٍ وتوتّرٍ و انتظارٍ لما سيؤول إليه أمره ... وهذا هو ما يريده "البردّوني" ؛إذ إنّه لا يتعرّض بالتّقريع والسّخرية

[1] الرمز (=) يعني تساوي الطرفين، و الرمز (#) يعني عدم تساوي الطرفين.

إلى صغار الناس و عامتهم من أبناء الشعب المغلوب على أمره،بل يتقصد ويجابه من هـــم أعلى شأنا من أصحاب الأمر الفاسد و الحكم الظالم ...

ومن أشهر من تصدى لهم "البردوني" بشعره الساحر "الإمام أحمد حميد الديـــن" الذي عرف بحكمه الظالم للعباد و البلاد ...

يقول في قصيدة "فتوى إلى غير مالك" :

لن ترحم الثوار و المتافا ... هلا رحمت السيف و السيافا؟

أوما على المقدام يوم النصر أن ... يرعى الشجاع،ويرحم الخوافا؟

أيكون ما أحرزته نصرا،إذا ... قاتلت أجبن،أو قتلت ضعافا ؟

سأحث أسئلتي إليك، و إنني ... أرمي بهن و بي إليك جزافـــا

*　　*　　*

أسرفت في التقتيل، يهزم نصره ... من يستلذ القتل و الإسرافـــا ؟

حتى قطعت مع الرؤوس ذيولها ... هل سوف تقطع بعدها الأردافا؟

*　　*　　*

أضنى دم الأعناق سيفك هل روى ... كيف اقشعر من النجيع وخافا؟

لو كنت لاستعطاف أي مؤمـــل ... أهلا، لذاب حسامك استعطافا

أيقال : عف ابن الحديد عن الدما ... وابن الأئمة لا يطيـــق عفافـــا

أخجلت عهد أبيك، والأسياد من ... أسلافه، و ستحرج الأخلافـــا

*　　*　　*

سل وقعَ رميتك التي ما أخطأت ... أهدافَها، كم أخطأت أهدافا؟

هل وافت المرمى الذي نفرَتْ له ... أم ذلك المرمى، إليـــها وافى ؟

*　　*　　*

قالوا:ظهرتَ على العدى فاقعد وقل: ... للرّيح عنكَ تَعمّـــم الإرجـــافا

حاربتَ حتّى ما تركتَ محاربـــا ... وأمتّ في أغمـــادها الأسيافـــا

*　　*　　*

أحدثتَ ما لا يستشفُّ منجِّـــمٌ　　　لترى غدًا ما يفجـــأ العرّافـــا[1]

يكمن عنصر المفارقة في هذه الأبيات في أن الشاعر يعلم يقينًا حقيقة إمامه الظـالم، ولكن الشاعر هنا يأخذ دور المحاوِر المنطقي الذي يطرح الأسئلة الإنشائية الاســـتنكارية حينًا، والأساليب الخبرية التقريرية حينًا آخر، ليصل في الأخير إلى الحقيقة الـــتي يعلمـــها المحاوِر والمحاوَر معًا، علّها تُفرغ مشاعر المحاوِر المتيقّظة الناقمة، وتوقظ أحاسيس المحـــاوَر الغافلة الجامدة!

وقد أتت هذه المحاورات التي يُسمع فيها صوت الشاعر المتكلم فقط كما يلي:

١)　أنت أيها المحاوَر الظالم "لن ترحم الثوّار والهُتّاف"، وستترل بهم أشد العـــذاب لأنهم ناوءوك وثاروا على سلطانك، ولكن، "هلاّ رحمتَ الســيف والســياف" هذيـــن الصديقين المناصرَين وأرحتهما قليلا من عناء التقتيل والتنكيل اللذين أنهكا قواهما واستترفا طاقاتهما! أوَ ليس بوسعك أيها البطل "المقدام" المنتصر دائمًا أن تقرِّب إليك الشـــجعان الشرفاء لتزداد نصرًا بهم، وترحم الضعفاء الأذلاء لتكون يدًا حانيةً عليهم، بدل إبـــادتهم وترويع أمنهم.

٢)　وتتصاعد حدّة المواجهة عندما يجابه الشاعر إمامه بحقيقته المتعطّشة للدمـــاء، وتقتيله المسرف لعامة أبناء شعبه دون هوادة، حتى ليخال المرء أن شهوة التقتيل وإراقـــة الدماء ستنقل إلى تقطيع الأوصال بعد قطع "الرؤوس" والأعناق! إذ يأتي السؤال باستنكارٍ لاذعٍ، مفارقٍ لتوقعات القاتل نفسه :"هل سوف تقطع بعدهـــا الأرداف"؟ ليوضـــح أن الشعب بات يتوقّع من جزّاره أي شيءٍ، ومهما بلغت حدّة بشاعته!

٣)　ويلجأ الشاعر المحاوِر إلى أسلوبٍ آخر من التقريع عندما يوجِّـــه الســـفّاحَ إلى تعلُّم الخوف والرحمة من الحديد الجماد إن لم يكن قد أحسّ بهما بعد؛ فسيفه البتّار قـــد "اقشعرّ من النجيع وخاف"! وظهرت عليه علامات الرأفة بالمســـتضعفين حـــتى "ذاب استعطافًا" لمولاه رحمةً به والمقتولين! فها قد "عفّ ابن الحديد عن الدماء" وسرى إليـــه شعور الرحمة والخوف من إزهاق أرواح الأبرياء ! أفلم يخالطك هذا الشعور بعد يا"ابـــن

---

[1] حوّاب العصور، ص ١٧٠ – ١٧٤ .

الأئمة" الذين كانوا من البشر ذوي الضمائر الحية والعفاف! إنك بفعلتك الدنيئة هذه ستلحق الخزي والعار بجدودك وآبائك وحتى أبنائك وأحفادك ومن سيجيء بعدهم!

٤) وهذا أمر تنديدي آخر يصوبه الشاعر إلى راميه الفاشل؛ علّه يخترق قلبه الميت فيبث فيه الحياة من جديد؛ إذ يأمره بسؤال سهامه التي يصوبها إلى قلوب الأبرياء فتزهق أرواحهم؛ هل يعد ذلك نصرا مزيفا يضيفه إلى قائمة الهزائم الحقيقية التي يفخر بها ويلحقها برصيده الهزائمي الذي يضع غشاوة على عينيه ويتصور له أمجادا وانتصارات متتالية!

٥) وتأتي السخرية المبطنة المتلاعبة بالألفاظ والمعاني العدة عندما يخبر الشاعر محاربه الجبان بسماعه -"قالوا"- عن بطولته المطلقة التي استنزفت قواه، والتي يحق له بعدها القعود وطلب الراحة قليلا، وإيكال المهمة إلى الرياح العاتية؛ علها تعلم منه حقيقة إبادة الأعداء عن بكرة أبيهم، وإماتة الأسياف في أغمادها لشدة ما مكثت فيها!

وفي الختام يأتي الشاعر بهذا الوعيد المستخفي لينذر حاكمه الظالم الذي اقترف من الجرائم والفظاعات "مالا يستشف منجم"، مخبرا إياه بأنه حان الأوان "ليرى غدا ما يفجأ العراف" من ثورة عليه، وسحق لحكمه، واجتثاث لسلطانه!

* * *

سيمانية الانزياح

- نبذة عن مصطلح "الانزياح" :

يقع مصطلح "الانزياح" ضمن المصطلحات النقدية التي تتعدد تسمياتها بدرجة كبيرة؛ إذ قد تتجاوز الأربعين مصطلحا، من بينها: الانحراف والعدول والشذوذ والغرابة والتجاوز و المخالفة وخرق السنن والإزاحة والانكسار والاختراق والتناقض والتنافر والإخلال والانتهاك والتغريب ومزج الأضداد... إلخ، ويدل جميع هذا على مدى أهمية ما تشير إليه من مفهوم، رغم أنّ بعضها قد يسيء إلى هذا المصطلح و إلى سلامة الذوق النقدي بشكلٍ عام؛ وذلك باستخدام ألفاظٍ غير مناسبةٍ و لا حاجة ملحّة لها مع كثرة هذه المسمّيات من مثل: الشناعة و الفضيحة و الجنون ... إلخ.[١]

و مع تعدد المسميات وكثرتها فإنّ المعنى المقصود يكاد يكون واحدًا فيها إلى درجةٍ كبيرة؛ إذ تدور في عمومها في معنى "الخروج على المألوف" ... فقد كان قدماء اللغويين و البلاغيين العرب – على سبيل المثال – يعدون كل تغيير يطرأ على قواعد اللغة "انتهاكًا" لقوانينها وأعرافها؛إذ إنه "تجنٍّ على اللغة و تسلّطٌ على أصلها فيكون شأنه بمنزلة البدعة .وفي كل بدعةٍ عدولٌ وانحراف . وما إن يظهر الشذوذ حتى تنبري المجموعة لمقاومته".[٢]

وقد أشار اللغويون العرب إلى مصطلح "الانزياح" هذا تحت اسم "الاتساع والتوسع" ؛فعرّف "القاضي الجرجاني" "الاستعارة" بأنّها :"أحد أعمدة الكلام و عليها المعوّل في التوسّع و التّصرّف ،وبها يُتوصّل إلى تزيين اللفظ و تحسين اللفظ و النثر".[٣] بينما أكّد "عبد القاهر الجرجاني" الدور الذي يلعبه الاتساع و التخييل في ابتداع الصور والمعاني قائلا :" وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يُبدع و يُبدي في اختراع الصور و يعيد ، ويصادف مضطربًا كيف شاء واسعًا، و مددًا من المعاني متتابعا".[٤]

---

[١] أحمد ويس. الانزياح وتعدد المصطلح، ص ٥٨ – ٦٠ .

[٢] عبد السلام المسدي . اللسانيات و أسسها المعرفية ،ص ١٦ .

[٣] القاضي الجرجاني . الوساطة بين المتنبّي وخصومه،ص ٤٢٨ .

[٤] عبد القاهر الجرجاني .أسرار البلاغة،ص ٢٥٠-٢٥١ .

وإذا نُظر إلى تعريف "الشذوذ" –مثلا– الذي يُعدُّ أحد مرادفات "الانزياح" فسيُلحظ بأنّه :" الخروج على القاعدة، ومخالفة القياس ، وذلك كجمع فارس في العربية على فوارس،و القياس أن يكون جمعًا لفارسة.. كما أنّه في اصطلاح اللغويين المحدثين يشمل كل تغييرٍ في ترتيب الحروف داخل الكلمة ، و الكلمات داخل الجملة ،واستعمال الألفاظ استعمالا مجازيًّا لغرضٍ بلاغي".[١]

و يُعرِّف الأديب الفرنسي "بول فاليري" الأسلوب على أنّه "انحرافٌ عن قاعدة ما".[٢] بينما يرى "مايكل ريفاتير" أنّه "انزياحٌ عن النمط التعبيري المألوف أو المتواضع عليه".[٣]

ويرى جان كوهن أنّ " الانزياح في الشعر خطأٌ متعمّدٌ يُستهدَف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص "[٤] فهو خرقٌ منظّمٌ لقواعد كتابة القصيدة يخضع لرقابةٍ تمنعه من الخروج على الكلام الشعري والسقوط في الكلام غير المعقول المعتمد على زحزحة القانون العام للغة .[٥]

و لخّص أحدهم كلامًا لـ"جان كوهن" قائلا :"إنّ الشعرية تتحدّد بالمجاز ، والمجاز فرقٌ أو انحرافٌ (خرق) ،ويرادف عنده اللحن بمفهوم النحو التوليدي – التحويلي ،ومن ثمّة فهو يعتري التّركيب .ولكن لماذا العدول عن الحقيقة إلى المجاز؟ تحطيم اللغة العادية وخلق لغةٍ ساميةٍ شعرية".[٦]

* * *

[١] مجدي وهبة.معجم المصطلحات العربية، ص ٢٠٩ .

[٢] صلاح فضل. علم الأسلوب، ص ١٥٤ .

[٣] عبد السلام المسدّي .الأسلوب و الأسلوبية،ص ٩٩. والتعريف اقتبسه المسدي من كتاب "محاولات في الأسلوبية الهيكلية" لريفاتير.

[٤] جان كوهن . بنية اللغة الشعرية،ص ١٩٤ .

[٥] جان كوهن .بنية اللغة الشعرية،ص ١٩٣ .

[٦] محمد مفتاح .في سيمياء الشعر القديم ،ص ٥٠-٥١ .

يعمد "البردّوني" كثيرًا إلى الخروج على المألوف في عددٍ كبيرٍ من رؤاه وصوره الشعرية المختلفة رغم كل ما تفرضه عليه اللغة من قيودٍ، وما يُحتِّمه المحيط الخارجي من أفكار. وكثيرًا ما يُعبِّر الانزياح لديه عن الحالة النفسية التي قد يصل إليها في وقتٍ من الأوقات جرّاء الإحساس بالاغتراب الروحي الذي يعيشه في عصره وما يُلاقيه من انحرافٍ عن القيم و الأخلاق السوية التي تَربّى عليها و دعا إليها، إذ يشعر بأنّ الزمان غير الزمان و المكان غير المكان، و أنّ كل شيءٍ قد تغيّر و لم يعد كما كان، لذا يُرى وقد غلّف أشعاره بصورٍ قاتمةٍ ورؤى سديميّةٍ وأفكارٍ عبثية، تُؤدّي كلها إلى إحساس المتلقّي بمدى الاضطراب النفسي و الانزعاج الفكري اللذين وصل إليهما الشاعر ، وما يكون جرّاء ذلك، من الانخراط في هذه الدوامة، والضياع في ذلك السديم .

من هذا على سبيل المثال ما جاء في قصيدة "أقاليم ذلك الجبين " من وصفه زمانه و أوانه الذي يعيشه قائلا :

هذا الزمان الأخطبوط	كوجوم أقبية القنوط
كمحنّطٍ لام الحطام	وقام ينتظر الحنوط
كسفينةٍ تجترُّ بحرًا	أبحرت فيه الشطوط
لغموضه وكران في	إبطيه آلاف الأبوط
فمه كباب جهنّمٍ	و يداه من شتّى الخيوط

يا خابط الفوضى من المخبوط فيك من الخبوط ؟

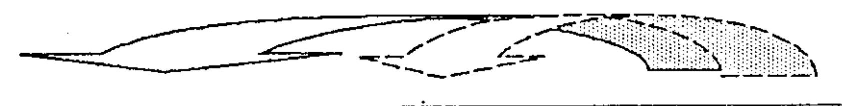
في أيك الأغلوطة الكبرى ، وأيكما الغلوط ؟[1]

فأي زمانٍ هذا الذي يحياه الشاعر ؟ ذاك الذي يتغلغل في الأعماق ويجثم على الصدور، ذلك الذي تُقلب فيه الحقائق مرتدّةً على أعقابها ؛ فالذي يموت يؤنّب الموت ويستعد للتحنيط مرّة أخرى!! و الذي يحيا سيركب سفينةً ليست كباقي السفن. إنّها سفينةٌ تَجرّ بحرها الذي كان مفترضًا أن تطفو على سطحه بكل سهولةٍ و يسر، لا أن تجبره وتجره إليها !! وهذا البحر ليس كباقي البحار ؛فهو الذي تبحر فيه الشطوط فلا مرسى له ولا حدود !!

[1] جوّاب العصور، ص ٢٦٩-٢٧٠ .

أي غموضٍ يلف هذا الزمان ذا السراديب والأوكار المفتوحة على سعير جـــهنّم؟
وأي فوضى تلف أفراده حتى لا يُعلم القاتل من المقتول و الجاني من الضحية ؟!!

إن الشاعر قد عمد هنا إلى الخروج على المألوف وتخطّي قواعده المفروضة عليـــه بالصور الفنية السابقة التي يمكن أن تُوضّح هنا عن طريق المقارنة التقريبية بـــين المـــألوف والخروج عليه، مع الأخذ بإمكانية الاختلاف في درجة هذا المألوف وحقيقتـــه بـــين رأيٍ وآخر. وقد جاءت هذه المقارنة المقاربة كالتالي:



المسمّى	المألوف	الخروج على المألوف
الزمن	ذهنيٌّ مجرَّد	حسّيٌّ مجسَّد "أخطبوط"

وجاء تأكيد هذا الانزياح بوصف وتشبيه الزمن "الأخطبـــوط" بعـــددٍ مـــن الأوصـــاف والمشبَّهات الخارجة أيضًا عن المألوف، كالتالي:

الوصف/التشبيه	المألوف	الخروج على المألوف
القنوط	إحساسٌ مجرَّد	له أقبيةٌ تتصف بالوجوم زيادةً في الانزياح
المحنَّط	ميتٌ لا حراك فيه	متحرِّكٌ، يلوم حطامه، وينتظر تحنيطًا جديدًا
السفينة	تطفو على سطح البحر	تجترُّ بحرها
البحر	تمتدُّ أمواجه نحو الشاطئ	تبحر في الشطوط
الغموض	معنىً ذهنيٌّ مجرَّد	حسيٌّ ملموسٌ له وكران لا وكرٌ واحد، وله آلاف الأبوط لا إبطين؛ زيادةً في الانزياح
الفم	محدودُ الاتساع، وهو خاصٌّ بالكائنُ الحي	يشبه باب جهنّم الذي لا إدراك لكنهه، وهو خاصٌ بالجسدي الزمني
اليد	خاصةٌ بالكائن الحي، ومن لحمٍ ودم	خاصةٌ بالجسد الزمني، وهو من شتّى الخيوط

قلِق الجبيـــنِ وقلبـــه   في عشب سرّته غطوط[1]

إنّه زمنٌ مخيفٌ يتجسّد بصورةِ كائنٍ غريبٍ، جمع البشاعة مـــن أطرافــها؛ فـــهو كالإنسان الذي يستطيع الكتابة باليد، ولكنّه في الوقت ذاته لا يخطّ على الورق أو مـــا شابهه من محسوسٍ، وإنما "يختطّ المدى" وليس بيدٍ واحدةٍ بل باثنتين، فكأنه على درجةٍ من الضخامة والعبثية حتى ليختطّ المدى بعِظَمِه بيدين عملاقتين تتخبّطان جيئةً وذهابًا، يمنـــةً ويسارًا، شرقًا وغربًا! إذ لا يُعقَل أن تنساب الأفكار، وتترجم إلى خطٍّ واضحٍ جليٍّ و قد كُتِبتْ بيدين اثنتين في الوقت ذاته! لذلك فلا عجب من أن تأتي خطوطهما معبِّرةً عـــن فوضوية المفكّر والفكر والتفكير. وبعد هذه الفوضى المخطوطة تأتي "الرِّجل" التي "تمحـو الخطوط"، وكأنّ شيئًا لم يكن!

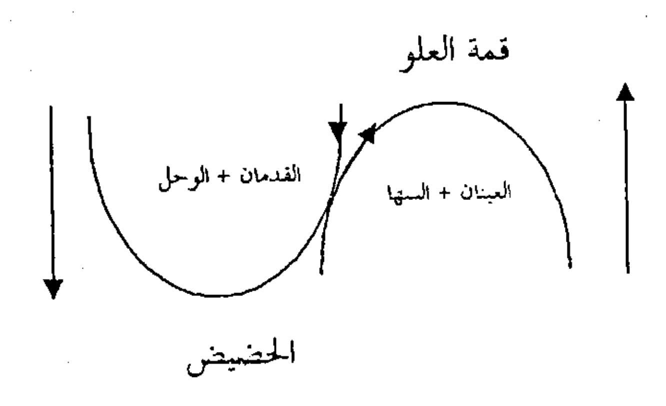
وبعد رحلة الكتابة الفاشلة هذه يبرز صاحبها كثورٍ هائجٍ "يُدمي بقرنيـــه الســـنا، وبذيله النووي يسوط"! إذ يُهاجم الموجود واللاموجود حتى وإن كان المـــهاجَمُ ذلـــك الضياء الذي يحيط به من كل جانب، فهو يراه ولا يراه، يُحسّه ولا يُحسّه ،لذلك فـــهو يتحرّك حركاتٍ عشوائيةٍ سريعةٍ، موجِّهًا قرنيه الحادَّين إلى عدوّه اللدود المشـــرق،علّـــه ينقضُّ عليه ويحيل إشراقته النيِّرةَ ظلمةً دامسة؛ ليزداد التخبُّط والضياع! وهو مـــع هـــذا يستخدم سلاحًا فتّاكًا آخر يتمثّل في "ذيله النووي" السائط ،تلك القنبلة الموقوتـــة الـــتي ستُفجِّر ضحاياها الأبرياء إلى أشلاء متطايرةٍ ومِزَق مموسخةٍ.

وتأتي بقية الأعضاء لتكمل الجسد الزمني ؛ فالعينان دائمتـــا الـــتربُّص والتحديـــق بالفريسة؛ لأنهما من"أرق السها" المتيقّظ صباح مساء، ولذلـــك فـــهو "قلِـــق الجبـــين" باستمرارٍ،و مقطَّب الحاجبين، وثاقب العينين،وهو ذو قلبٍ مختلفِ الموقع المعـــهود؛ إذ لم يرض إلا بالاستقرار "في عشب سرّته"!

ومن ضمن هذه الفوضى العارمة التي يتميّز بها هذا الزمن المخيف، تـــبرز فوضـــى الضدية بين العينين والسها الرامزتين إلى قمة العلوّ والتطلّع إليه، من جهة ، وبين القدمـــين والوحل الرامزين إلى قمة الحضيض والانزلاق إلى الدونية، من جهةٍ أخرى. وكما يُلحـــظ

[1] أقاليم ذلك الجبين ، حوّاب العصور، ص ٢٧٠ .

أيضًا،فإنّ الضدية هنا ضديةٌ مزدوجةٌ جمعت ضدية "العينين والقدمين" وضدية "السـها والوحل". ويمكن التمثيل لهذه القمم التضادية بما يلي :



و إذا كان ذلك الزمن بهذا القدر الكبير من الانزياح فلا عجب إذن في أنْ تكـون لياليه على غرار خروجه على المألوف – إن لم تكن أشد منه خروجا!– فهذه إحـدى لياليه الغاضبة من كل شيء ،تتصرّف هي و كل ما فيها بكل غرابةٍ :

أشباحها تنشق عن ظلها | أدغالها في ظلها هاربة

تحسو جرارَ السهد مقلوبةً | و تمتطي أكتافها قالبة

تصيح :إظلامي أصول الثرى | و الضوء فيه حالةٌ غاربة[1]

فهذه الليلة المظلمة الحالكة السواد هي ليلة الأشباح الفزعة المفزعة في آنٍ واحـد؛ إذ تُرى – تلك الأشباح– وقد "انشقّت عن ظلها" وانسلخت منه إما خوفًا مـن ليلتـها الأفعى أو زمنها الأخطبوط اللذين عجزت عن تحمل أطوارهما الغريبـة، وإمـا إخافـةً لساكني هذه الليلة وذلك الزمن الذين لا حول لهم ولا قوة. سوى الاصطدام بالفجـائع والأهوال الواحدة تلو الأخرى؛ من أشباحٍ غريبةٍ "تنشقّ عن ظلها" رغم أنه لا جسم لهـا في الأساس؛ ومن "أدغالٍ" مظلمةٍ محفوفةٍ بالمهالك والمخاطر المتربِّصة هنا وهناك. ومـع كل هذا فإن تلك الأشباح تخاف أيضًا من زمانها الأخطبوط ولياليه العجيبة ؛ فتُرى وقـد هربت من ظلها وتقوقعت داخله بعكس إخوانها الأشباح الذين يتطايرون في كل مكان!.

[1] مراسيم الليلة الخامسة ، حوّاب العصور ،ص ١١٠-١١١ .

إذن، فهذه الليلة قد بلغت من الغرابة والتهويل حدَّ إخافة أشباحها وأدغالها اللائــي كُنّ على قدرٍ كبيرٍ من الإفزاع قبل أن تُبتلى بهكذا ليلة.

أيضًا فإن من مميزات هذه الليلة قيامها باحتساء "جرار الســهد مقلوبــةً" وامتطــاء "الأكتاف" قالبةً إياها عقبًا على رأس . وفي هذا إشارةٌ إلى تيقُّظها المستمر وغرابتها غــير المعهودة التي تزداد عندما "تصيح" بأعلى صوتها المدوي الذي لا يُعلم كنهــه ،مــردّدةً: "إظلامي أصول الثرى والضوء فيه حالةٌ غاربة"، فهي أساس الظلام الدامس الأبدي الذي لا يشكّل ذلك الضوء الخافت البسيط إلا حالةً مؤقتةً زائلةً لا محالة.

وقد ورد في أثناء الحديث عن هذه الليلة الليلاء بعض الإشارات اللغوية التي تزيــد التدليل على غرابتها، ومنها :

عن ظلّها	×	في ظلّها	طباق حرفي
إظلام	×	ضوء	طباق اسمي
أصول	×	حالة غاربة	
مقلوبة ↓ اسم مفعول	×	قالبة ↓ اسم فاعل	طباق اسمي (اشتراك في الجذر اللغوي)

وفوق كل ذلك الإيحاش والإغراب فقد تعلّمت هذه الليلة مراسيم النصب والاحتيال من أهل زمانها و أصبحت أدهى وأشر ،وهاهي تُصرِّح بذلك قائلةً :

قررتُ أن أرفع سعر الكرى   وأن أنيم الأنجم الثاقبــة
أن تدفع الريحُ رسومًا على   مرورها راحلــةً آيبــة
و أن تؤدي كــلُّ إيماضــةٍ   ضريبةً للطلقة الضاربــة
أن تَخرُج الأحداثُ تمشي غدًا   وتنثني بعد غــدٍ راكبة[1]

وفي هذا إشارةٌ إلى عِظم المفارقة المتأدية من أفعال هذه الليلــة ذات الانزياحــات الغريبة المتتالية التي ضاهت بها ذوي الأعمال الملتوية القائمة على تحميل الأشياء مــا لا طاقة لها به؛ كما في "الكرى" الذي لا سعر له حتى يُرفع ! و"الأنجم الثاقبة" التي تتجلّـى في الليل أنشط وأشرق ما يكون لا نوم فيها ولا نعاس ! وكما في "الريــح" الحــرة في

---

[1] مراسيم الليلة الخامسة ، حوّاب العصور ،ص ١١٢ .

ذهابها وإيابها دون اضطرارٍ إلى "دفع الرسوم" على كل مرورٍ لها! وكما في "الإيماضة" السريعة التي لا حاجة لأن تؤدي "ضريبةً للطلقة الضاربة"! وكما في "الأحداث" الخامدة الساكنة التي لا حياة فيها "للمشي" أو "الركوب"!

* * *

هذا هو الزمن الأخطبوط الذي يحياه الشاعر ، ولكن كيف مكانه؟ إنّه في حقيقة الأمر لا يختلف عنه كثيرًا،بل هو يتماشى معه و يكمل أحدهما الآخر حتّى إنّ الجماد الساكن لم يعد كذلك بل هو مضطربٌ متحرّكٌ هنا وهناك من هول هذا الزمن وفوضاه.

وكما عمّت الفوضى ذلك الزمن الأخطبوط ولياليه الشبحية فقد انتقلت إلى المكان المترامي الأطراف وأحالته شظايا متطايرةً، وأشلاء متناثرةً، وكائناتٍ ممسوخةٍ، وأدواتٍ مبعثرة؛ فهنا أرؤسٌ تتدحرج،وهناك أرجلٌ تركض بلا أجسام، وأجسام تهرول بلا أرجل، وتلك سيقانٌ ترحل إلى البطون، وعيونٌ تنتقل إلى الظهور، وأيدٍ تلوّح بلا أكف..إلى غيرها من مظاهر التخبُّط والفوضوية التي تعكس الظلم والفوضى والانحراف عن القيم السوية التي تساوت فيها الأحياء وغير الأحياء، والمتحركات والجوامد.

و يُذكر من هذه المظاهر على سبيل المثال ما يلي:

فقام الدخان مكان الضياء   له ألف رأسٍ وألفا ذنب[1]

إذ يخرج الدخان على المألوف بجسده الحامل للرؤوس الألف، وللأذناب الألفين! رغم أنه في المألوف مجرد ظاهرةٍ ناتجةٍ عن احتراق الأشياء. وهذا الخروج هنا يشير إلى طغيان الباطل "الدخان" على الحق "الضياء"، وانتشاره بشكلٍ وحشيٍّ مخيفٍ.

وهنا ربيعٌ حزينٌ يمرُّ دومًا على الأمكنة ويتصوَّر :

مثل ملهىً من الثعابين يُحيي   من عروق الغبار للدود سهرة

ويقولون: كان يأتي قديمًا   في يديه ثلجٌ ، ومشروع زهرة

تحت إبطيه سلةٌ و سريرٌ   وعلى وجهه دليلٌ و عبرة [2]

---

[1] أغنيةٌ من خشب، السفر إلى الأيام الخضر، ص ٣١٩.

[2] هدايا تشرين، زمانٌ بلا نوعية، ص ١٠٢ ، ١٠٤ .

فقد تحوَّل الربيع هنا من فصل المرح والبهجة كما هو مألوفٌ عنه إلى "ملهىً" مريبٍ، يقبض الأنفاس، تقطنه "ثعابين" الخبث والغواية التي تسحب إليها ضحاياها "الدود" بكل مكرٍ وخديعة بأن تقيم لها "سهرةً" من "عروق الغبار" والزيف! وكل هذا انزياحٌ يشير إلى أوضاع الزمن الذي تُغلِّف تعاملاته المكائد والشراك المنصوبة للضعفاء، وكأن الزمن قد أصبح مرتعًا لثعابين الإنس وأفعالها المريبة.

وهناك رمادٌ " يعجن الريح باحثًا عن خميرة"[١]، وهنا:

غبارٌ يوليّ ، غبارُ يلي دخانٌ جرى ، و دخانٌ رسا

وأرغفةٌ تأكل الآكلين وأشربةٌ تحتسي مَن حسا[٢]

وتستمر عملية الطهو الغريبة فـ :

كما يطبخ البحرُ المُدمّى شطوطه تشوّي حراشيف الوجوه التمرغا[٣]

ويحصل الرعب من هذه الأشياء حتى إن الرعب نفسه قد خاف من ذلك وقام بأفعالٍ غريبة شاركه فيها ما حوله من أشياء ضائعةً مرعوبة ، منها :

يمليون رجلٍ يركض الرعب، ينحني يرى، ينتقي من ريشه ما تبدَّدا

يُنحِّي رداءً ، يرتدي أعينًا بلا جفونٍ ، يُراوغنَ النعاس المسهّدا

تجيء سراويل المدينة وحدها من الريح تستجدي عَشاءً ومرقدا

ويدخل بعضُ السوق أصلابَ بعضه وتنثال أسرابٌ من البوم والحدا[٤]

وتستمر حركة الهرولة والرعب من هذا الزمن المخيف الذي تتطاير أشياؤه في كل حدبٍ وصوب ، على اختلاف أحجامها وأشكالها وأجناسها:

ما هذه؟ رجلٌ أتت وحدها جمجمةٌ طارت هوت مفردة

سيّارةٌ ، فيلٌ على نملةٍ عصفورةٌ عن سربها مبعَدة

يا دود غرِّد،حسنًا، يا ردى أضف حلوقًا ، فكرةٌ جيدة[٥]

---

[١] ورقة من التاريخ – مسافرة بلا مهمة ، السفر إلى الأيام الخضر، ص ٣٥٣ .

[٢] هذا العدم ، كائنات الشوق الآخر، ص ٦٥ .

[٣] مرغ الشياطين، جواب العصور، ص ٣٤ .

[٤] من آخر الكأس، ترجمةٌ رمليةٌ .. لأعراس الغبار ،ص ٨٢ .

[٥] استقالة الموت، زمانٌ بلا نوعيةٍ ، ص ١٢٢ ، ١٢٤ .

وعليه فيمكن أن يُقارن هنا بين المألوف والخروج عليه فيما سبق، وتمثيلها بالجدول التالي:

الموصوف	المألوف	الخروج على المألوف
الرماد	ساكن، مبعثر، بقايا احتراق الأشياء	متحرك، يحاكي الإنسان في عمله
الأرغفة	مأكولة	آكلة
الأشربة	مشروبة	شاربة
البحر	لا جسد له ،ولا يقوم بعملٍ إنساني	مليء بالجراح، ويقوم بفعلٍ إنساني
الوجوه	ملساء، تُعبِّر عن أفعال صاحبها	لها حراشيف تقوم بأعمال صاحبها
التمرُّغ	حركةُ احتكاك الأجسام بالتراب	مادةٌ مجسّمةٌ قابلةٌ للشواء
الرعب	شعورٌ يراود المرء أحيانًا، ولا فعل له دون صاحبه	كائنٌ له جسدٌ بأطرافٌ غريبة
المدينة	مكانٌ للسكنى، لا فعل له دون سكّانه	لها جسدٌ وملبوساتٌ تتحرّك لوحدها
الريح	ظاهرةٌ طبيعيةٌ غير مجسّدة	مجسّدةٌ ومقلوبة زيادةً في الانزياح
السوق	تجمّع سكاني، لا فعل له دون أُناسه	له جسدٌ مضطربٌ يدل في صلبه
الرجل والجمجمة	تتبعان جسدًا واحدًا لا تنفصلان عنه	لا جسد يحدهما؛فقد أتت الرجل لوحدها، وطارت الجمجمة بمفردها
السيّارة والفيل والنملة	لا تقارب بينهما في الوصف والحجم: جماد×حي، كبير×صغير	عكست الأمور؛ فتساوى الحي والجماد، وحمل الصغير الكبير.
الدود	ممتهنةٌ لا اعتبار لها.	مطلوبةٌ للتغريد العذب
الردى	لا تجسيد له، ولا محاورة حقيقة له	مجسّدٌ وله حلوق يضيفها إليه باستحسان

وتضطرب الأحوال، وتختلط الأمور، وتستعير الجمادات أعضاء الأحياء لتساعدها على الفرار من زمنها الموحش هذا .. لتتشكل في الختام كائناتٌ ممسوخةٌ يُحار العقل في تصور ماهيتها الحقيقية التي كانت عليها وأصبحت فيها:

أقبلت كلها الدكاكين ولهى كبغايا هربن من نسف ملهى

لم يعد من يجيء،جاءت سقوفٌ فوق أخرى ،واهٍ أتى فوق أوهى

ينثني ،يُقبل الزحام ، أيدري أيّ وجهيه ، أي ظهريه أبهى؟

من يديه يعدو إلى منكبيه ساهيًا عنه ، عن تردّيه أسهى

كان يبدو إسفلت كل رصيفٍ ركبةً تحتذي ثمانين وجهًا[1]

* * *

إذن، فعصرٌ هذه أحواله و أهواله لا بدّ أن يرسم بظلاله الكئيبة على نفسية الشاعر المحبطة المنطوية على نفسها ، مردّدةً عبارات اليأس والسأم و الأسى والقنوط ، باحثةً عن أسئلةٍ لا جواب لها :

تُرى :ما نوع هذا الياس وهل لقياسه مقياس؟

كسقف السجن يمناه بنان شماله أمراس

له رأسان في رأسٍ وظهرٌ مثل ألفي راس

وأذقانٌ بلا شعرٍ وأيدٍ شعرها ميّاس

وجذعٌ لا أساس له وجذعٌ ثابت الآساس

* * *

يدوّي تحت جلد الصمت يعوي في فم الأجراس

يشكّل طعمَه خمرًا مياهًا، مسرحًا، كرّاس

عَشاءٌ من حليب الريح أوهامًا من الألماس

مرايا لا ترى شيئًا وجوهًا تمضغ الأنفاس[2]

---

[1] الجدران .. الهاربة ،زمانٌ بلا نوعيّة ، ص ٢٩ –٣٠ .

[2] هذا اليأس ، ترجمةٌ رمليةٌ .. لأعراس الغبار ،ص ١٦٦-١٧١ .

فهذا اليأس يأسٌ غريبٌ ليس كباقي أنواع اليأس المعتادة التي تُـــراود الأفــراد في فترات مختلفةٍ من حياتهم، ولا تعدو أن تكون في معظمها إحساسًا بالأسى ما يلبـــث أن يتلاشى تدريجيًّا مع مرور الوقت وتجدُّد الأحداث. لكن هذا اليأس الذي يكابده الشـــاعر هنا هو يأسٌ يُحار في "نوعه" و"قياسه"؛إذ إنّه يتجسّد كمخلوقٍ مخيفٍ له أيدٍ حربيةٌ تقبض الأنفاس كـــ"أسقف السجون" الكئيبة وكـــ"الأمراس" الموحية بشتى أنـــواع العـــذاب والتنكيل. ولهذا اليأس "رأسان" ملتصقان "في رأسٍ" واحدٍ ،و ظهرٌ مدببٌ عملاقٌ "مثـــل ألفي رأس" ، و"أذقانٌ" عدّةٌ حليقةٌ يحتمل أنها قد تبرّعت بشعرها إلى تلك الأيدي المختلـــة بـــ"شعرها الميّاس" الجميل!!وأخيرًا فإن لكائن اليأس هذا جذعان متضاربان ؛يطـــير الأول بلا قيدٍ، ويتجذَّر الثاني بأساسٍ كالطود!

وما هذه الأوصاف التجسيدية الغريبة إلا محاولةٌ عجيبةٌ من الشاعر لتقريب الصــــورة البشعة لذلك الأسى الذي يجثم على أنفاس صاحبه كمخلوقٍ خرافيٍّ يجهد الذهن رغم كل تلك التوصيفات التجسيدية في تخيُّل هيئته والإمساك بصورته المتسرِّبة من بـــين الأيـــدي والأفكار. وكل ما قد يصل إليه المتلقي بعد رحلة التشبيه هذه هو إحســـاسٌ بالدهشـــة والاستغراب من هذا الوصف، ومشاركةٌ آسفةٌ لهذا الشاعر الضائع الحزين المتجرِّع مـــرارة اليأس الموحش الدفين المغرِق في الانزياح الذي أتى على أوجهٍ غامضةٍ عدة، منها :

١) أنه "يدوي تحت جلد الصمت" الذي لا صوت له .

٢) أنّه "يعوي في فم الأجراس" ذات الأصوات القوية التي تطغى على غيرها.

٣) وعليه فلن يسمع صداه إلا صاحبه الوحيد.

٤) أنه "يشكّل" مشروبًا ذا طعمٍ غريبٍ متغيِّرٍ دومًا لا يقدر على شـــربه إلا صاحبه المعتاد على تجرُّع المرارة والحرمان، رغم ما قد يتكـــوَّن منـــه هـــذا المشروب من أشياء لا تُشرَب كـــ"المسرح"،و "الكرّاس"، و"حليب الريـــح"، و"أوهام الألماس"، و"المرايا العمياء"، و"الوجوه المفترسة"!

وعليه، فإن هذا اليأس الذي لا حدود له ولا بدء و لا ختام ،لابدّ أن يجـــرّ وراءه أنواعًا أخرى من السأم و الأسى الحائمة هنا وهناك في هذا الليل الطويل المظلم :

مثلما ينقل السـأم مقلتيه إلى القـدم

يصبغ الليل ريشـه يرتخي ،يلبس الورم

داخلاً فيه ،خارجًا، بادئًا ، كلما اختتم

* * *

القناديل تحته مثل لا ،ترتدي نعم

شهوة البرق فوقه كلسانٍ بدون فـم

الرؤى في عيونه حفـرٌ من لظىً ودم[1]

إن أسئلةً كثيرةً مشتّتةً قد تتبادر إلى الأذهان عند تلقي هذه الأبيات الانزياحيـة؛ فهل أصبح "للسأم" جسدٌ كما كان لأخيه "اليأس"؟ وإذا كان كذلك فكيـف تنتقـل "مقلتاه إلى القدم" ؟ وهل لليل ريشٌ حقًّا ؟ وما لونه إذن ؟ أهو أسود قام الليل بصبغـه للتغيير ؟ وما هو اللون الذي اختاره لمظهره الجديد ؟ ثم كيف يرتخـي هـذا "الليـل" العجيب؟ وكيف "يلبس الورم"؟ هل أراد الاستخفاء من شيءٍ مـا بحركـتي الدخـول والخروج، والبدء والختام ؟ وكيف يستخفي هذا الليل العظيم المختَفى فيـه داخـل ورمٍ صغيرٍ ظاهرٍ في الغالب ؟ ثم ما هذه القناديل التي "مثل لا ترتدي نعـم" ؟ ومـتى كـان للحروف أجسامٌ تُكسى ومعاطف تُرتدى ؟وكيف يكون ذلك البرق الصاعق عندما يُشبَّه "بلسانٍ" ثرثارٍ "بدون فم" ؟ وأخيرًا، ما حال رؤى العيون تلك عندما تُمسي "حُفرًا مـن لظى ودم"؟ إنّه فعلا إغراقٌ متتابعٌ لغموضٍ شديدٍ غالبًا ما يسحب المتلقـي بعنـفٍ إلى متاهاتٍ سوداويةٍ قاتمةٍ تبتلعه إلى غياهب اليأس والضياع والظلمة التي كان الشاعر قـد انزلق فيها من قبل!!

* * *

ويستمرّ مسلسل الأسى و الأوهام في انزياحه الغامض عندما يَحتسي الندمُ المُتَجرّع مشروبَ القهوة الساخن! ويُنصت الشارعُ الأصمُّ إلى دبيب الحركة الهادئ ! وعندمـا تتحول "الريح" العاصفة الحاملة إلى "عصًا" خفيفةً محمولةً في يد "قشةٍ" هرميةٍ عملاقـة! وعندما تنتقل الأغنام من رعي العشب الأرضي المعتاد إلى نوعٍ من العشـب الصـوفي

[1] آخر الصمت ، كائنات الشوق الآخر ، ص ١٤٢ - ١٤٤.

المغاير! ولا عجب عند ذلك كله من أن تضطرب رؤية الشاعر، وتقلب الحقائق، وتشك في المسلّمات التي لم يعد لها متّسَعٌ في عالم الإغراق والغموض؟

مثلما يُعشب الأسى　　يشرب القهوةَ النّــدم

كجيوشٍ هزيمــةٍ　　ينصت الشارع الأصم

تحمل الريحَ كالعصا　　قشّـــةٌ أصبحت هرم

تحتذي همسها كما　　ترتعي صوفها الغنــم[1]

* * *

ويصل الاضطراب النفْسي للشاعر حدًّا تصبح فيه الأشياء غير الأشياء، وتتعـــدّى حدود المألوف إلى أفقٍ غريبٍ من الفوضى والعبث والعدمية اللانهائية؛ فقد عمد الشـــاعر إليها لينتقم من تلك الحياة التي شكّكته في مدى فاعلية الكلمة ومســـؤوليّتها، فذهـــب "يُجرِّب شيئًا جديدًا يُمثّل قمة الاصطدام بالحياة، فهو يقول كلامًا مفرغًا من المعـــنى، لا يقول شيئًا — مجرّد كلمات منقوشةٍ فوق الورق، تصرخ في أبياته دون أن يكون لها هدفٌ سوى أنّها بوادر عبثيةٌ فالكلمة لديه فقدت مسوِّغات وجودها وأصبح أي كلامٍ يســلوى كل كلام"[2]، فما هذا الذي يتحدّث عنه الشاعر في قصيدة "سباعية الغثيان..الرابع " مــن ديوان "زمان بلا نوعيّة ":

كرأسٍ إلى قدميه ارتحل　　كخـــاتمةٍ مالها مستهـــل

كأعقاب منهزمٍ ،وجهه　　قفاه ،كبدءٍ بـــلا مقتبـــل

كعوسجةٍ جذّرتها الرياح　　كسادسةٍ فوق كفٍّ أشـــلّ

* * *

أمن غير مِن!وإلى غير أين؟　　تبدّت بدون لماذا ، وهل ؟

يُنقّلها فرسٌ من ضباب　　و يركبها فارسٌ منتحـــل

* * *

يُقاتِل فيها الفراغُ اسمه　　وتحكي على ما ، وكيف اقتتل

---

[1] آخر الصمت ، كائنات الشوق الآخر ، ص ١٤٥- ١٤٦ .

[2] محمد رحومة، الدائرة والخروج، ص ١٧٥ .

وتخبر عن غير شيء مضى   وعن غير شيء أتى عن عجل

تلملم أمعاءها رايـــة   وتبحث في قيئـــها عن بطـــل

تسيس حتى تراب القبور   وتقبر حتى جنـــين الأمـــل[1]

إن هذا لشيء يشبه شيئا آخر غير متحقق على أرض الواقع؛ فلا رأس ينحـــدر إلى القدمين، ولا خاتمة دون بداية، ولا وجود لكائن يحل وجهه محل قفاه، كما لا صمـــــود لعوسجة ضعيفة أمام الرياح العاتية القوية، ولا أساس لزيادة إصبع سادسة على كف خلو من الأصابع تماما!

وبعد هذه التشبيهات اللامعقولة يأتي أوان التساؤلات المتتابعة دون فواصل تذكـر؛ لتزيد من إحساس المتلقي بفوضوية السؤال المتعمد! إذ إن من المحتمل أن يتســـاءل المـــرء بأسئلة مثل : "من" "أين" أتت هذه السباعية ؟ و"إلى" "أين" تريد الذهـــاب ؟ و"لمـــاذا" أتت؟ و"هل" أتت حقا؟ لكن الشاعر –هنا– قد تساءل من السؤال بالسؤال نفســـه، أو قام بنفيه بآخر– إذا صح استنتاج ذلك–، فلا سؤال عن مصدر مجيئها (من أين أتت ؟)، ولا استفسار عن وجهة مستقرها (إلى أين المتجه ؟)، ولا انتظار لمعرفة سبب مجيئها (لماذا أتت؟)، ولا ضرورة للتحقق من حدوثها (هل أتت فعلا ؟) فهذه السباعية هي راكبـــة الضباب، ومركوبة الزيف ! وهي شاهدة الحق على اصطراع الفراغ من نفسه! وهـــي مخبرة اليقين عن الأشياء اللاماضية و اللاحاضرة على السواء! إنها رمز التضحية الحقـة في نسج الأمعاء لصنع راية النصر لبطلها الخارج من "قيئها" العفن!!! وهي خبيرة الحيـــاة في استنهاض موتى القبور وإجهاض أجنة الآمال !!!

وهكذا فقد عبّر الشاعر في هذه القصيدة عما هو موجودٍ من تناقضات الســـلوك العبثي الذي يحيط به؛ فحاول أن يكسر قانونَ التواصل في اللغة، ويفقد ألفاظها المفـــاهيم الواضحة الموظّفة، ويفرغ الرسالة اللغوية من محتواها الأصلي المتعارف عليه..ليكون بذلك أكثر عقلانيةً في مواجهة هذا العبث الدائر حوله.

[1] ص ٥٠ –٥١ .

ولكن ما هو مصير المتلقّي جرّاء هذا التفريغ المقصود لمحتوى الرسالة اللغوية كلها؟! إنّ هذا ليدعو إلى الاستشهاد برأي أحد النقّاد – بوصفه متلقّيًا في المقام الأول- على أحد النصوص الشعرية التي جاءت مشابهةً للنص السابق من حيث الانزياح المفرط، والخروج المتعمّد على قوانين اللغة العامة، إذ يُدافع عن ذلك المتلقّي قائلا إنّ :"شاعره يكسر عمدًا قانون التّواصل في اللّغة و يهرب إلى حضن اللامعنى مستخدمًا أداة التّوصيل نفسها، كيف يستطيع المتلقّي أن يتبع المبدع وهو لا يتحرّك في مساحةٍ حيويّةٍ تشكّل محيطًا يتّسع لهما معًا، إنّه يظلّ واقفًا في مكانه يدقّ الأرض بقدميه وهو يتأمّل فوّهة البئر المظلم الذي حفره أمامه الشعر دون أن يرى فيه شيئًا ."[١]

[١] صلاح فضل . شفرات النص، ص ٦٤ .

سيمائية التكرار:

كثُر التكرار في شعر "البردّوني" كثرةً ملحوظةً تسترعي انتباه المتلقي وتطرح عددًا من التساؤلات حول طبيعة ما قد تضيفه من معان مختلفةٍ باختلاف ما يتكرر من أنماط. ويمكن القول بشكلٍ عامٍّ أنّ تكثيف النمط عن طريق التكرار يؤدي إلى البروز الفني اللغوي linguistic foreground الذي يُركّز على نمطٍ بعينه ويجعله محور النظر والاهتمام الدائمين. ويُقدّم التكرار في الوقت نفسه مفاتيح تأويليةٍ للمتلقي تساعده في الكشف عن الجوانب المُلحّة في نفسية الشاعر وإبراز عالمه الشعري الخاص الذي يمكن الولوج إليه ومعرفة أسراره وخباياه عن طريق شيفرات سيمائيةٍ خاصةٍ يقدّمها أسلوب التكرار هذا الذي جاء على أنماطٍ كثيرةٍ من تكرار الأساليب الإنشائية المتنوعة والجمل التركيبية المختلفة والمفردات اللغوية المتباينة.

وبما أن مجال البحث -هنا- لا يتسع للحديث عن تكرار كل هذه الأنماط بالتفصيل فإنه سيُقتصر على تناول بعضها والتمثيل لها بما يوضّح السيمائيات المستنتجة من كل نمطٍ من هذه الأنماط.

أولا : تكرار الأساليب الإنشائية:

حفلت أشعار "البردّوني" بكمٍّ هائلٍ جدًا من الأساليب الإنشائية المختلفة من استفهامٍ، وتعجُّبٍ، ونفيٍ، وتمنٍّ، ونداء.. إضافةً إلى الإشارة والتشكيك والشرط والتشبيه..وغيرها. وقد جاء الشاعر بهذه الأساليب الجمة في أشعاره ليؤكّد بها المواقف الحياتية المختلفة التي اتخذها إزاء ما يمرُّ به من أحداثٍ تجعله يتساءل أحيانًا، وينهى أحيانًا أخرى، ويتعجّب تارةً، ويتمنّى تارةً أخرى، وقد يذهب إلى مناداة ما حوله، أو الإشارة إليهم، أو التشكيك في حقيقة وجودهم، وطرح آرائه فيهم جميعًا. وقد يلجأ إلى دمج أسلوبين أو أكثر منها كأن يقوم بسؤال المنادى، أو مناداة السؤال، أو التعجب من المنادى وسؤاله أو نفي أمرٍ ما عنه، أو نداء المشار إليه والشرط عليه أو التشكيك فيه..إلخ.

ويقف المتلقي مع كل هذه الأساليب موقف الناظر إلى صاحبها، وإلى استخداماته الموظّفة لها، كما يدخل معه في خضمِّ الرؤية التي أراد الشاعر أن يوصلها إليه عن طريق

أساليب مرسلته الشعرية ذات الشيفرات(السنن) المختلفة، والخادمة في النهاية مطـــــالب الشاعر ورؤاه في كل ما يدور حوله من مواقف ومتغيرات.

ومن ضمن هذا الكم الكبير من الأساليب الخصبة يمكن اقتطاف ما يلي :

١) أسلوب النداء :

إن المتتبع لاستحدام الشاعر لهذا الأسلوب ليجد أنه — أي الشاعر – قد اســتخدمه بشكل كبير ،نادى خلاله كل ما حوله من حي وجماد وميت، ومن عاقل وغير عـــاقل، ومن حسي ومتخيل.. فهو لا يقف أمام مسألة ما إلا ونادى – غالبا– ما حوله لكـــي يشاركه آراءه وأفكاره مهما كان مسلما بها، أو واثقا منها أو متشككا، قـــابلا بهـــا أو رافضا.. وإن في هذا لإشارة إلى ما يريد الشاعر إيصاله إلى المتلقي قبل كل شـــيء مـــن رغبته الحقيقية في كسر حاجز العزلة والوحدة. وما كان لذلك من أثر بليغ على نفســـه الشفافة وإحساسه المرهف؛ فهو يشعر بوحدة ذاتية خانقـــة تجعلـــه يتجـــه إلى الآخـــر للاجتماع والمشاركة والخروج من دوامة العزلة القاتمة الكئيبة..

يقول الشاعر في هذا :

أقول ماذا يا ضحى يا غروب؟	في القلب شوق غير ما في القلوب
في القلب غير البغض غير الهوى	فكيف أحكي يا ضجيج الدروب؟
أقول ماذا يا نسيم الصبا ؟	أقول ماذا يا رياح الجنوب ؟
الحرف يحسو قيأه في فمي	والصمت أقسى من حساب الذنوب
فعلميني الحرق يا كهربا ..	أو علميني يا رياح الهبوب
أو مدني يا برق أفقا سوى	هذا وبحرا غير ذاك الغضوب
أو حاولي يا سحب أن تطفئ	قلبي عسى عن قلبه أن يتوب [1]

يعاني الشاعر هنا من أزمة نفسية شديدة قد تكون أزمة الانعزال عن الآخر،أو قـــد تكون أزمة الكلمة التي ضاعت من بين يديه، واختفت قبل أن تصل إلى فيه. وفي كـــلا الحالتين أو سواهما فإن الملاحظ هنا لجوء الذات إلى الآخر لطلب المساعدة والمشـــاركة

[1] غير ما في القلوب، كائنات الشوق الآخر، ص ١٣– ١٧ .

والنصح والمشورة؛ فهو يحس بالحيرة والضياع ،ويبحث عن المخلص الـــذي يشــاطره معاناته، ويجيبه عن تساؤلاته الحيرى التائهة.

يتجه الشاعر -إذن- إلى هذا الآخر الذي يتجلـى في :"الضحـى"و"الغـروب" و"ضجيج الدروب" و"نسيم الصبا" و"رياح الجنوب"،كما يتجلى في"الكهرباء" و"البرق" و"السحب"..وغيرها مما ورد في باقي أبيات القصيدة من مثل "الرصيف" و" الجـذوع" و"باعة التجميل" و"كل منقار" و"الشمس" و"كل آت". ومن الملاحظ في هذا الآخـر المتعدد الأشكال أنه قد حمل عدة صفات، منها على سبيل المثال:

١ أنه قد جاء في أغلبه جامدا، وحسيا، وغير عاقل :

وكأن الشاعر قد استغنى عن الإنسان الذي لم يعد يحس بآلامه يومـا مـا، ولم يتفهم مشاعره، واتجه إلى الطبيعة الأم ذات القلب الرؤوم المتسـع لكـل آلامـه وشكاواه.

وفي المثال الوحيد الذي أتى به الشاعر عرضا وهو"باعة التجميل"- وهـم أحياء، عاقلون- فإنه قد أتى به -أو بهم -في معرض حديثه عن الزيف وإخفـاء الحقيقة وراء أقنعة التجميل الزائفة المزيفة، ويرجع هذا إلى تفضيل الشاعر الطبيعـة الصادقة المعطاء على الإنسان الكاذب المزيف.

وعندما أتى الشاعر بـ"كل منقار" وهو حي كما يعلم فقـد أدرجـه في حديثه عن الطبيعة بأشكالها المحببة إلى النفس ،ومنها "طيورهـا" ذات الأصـوات العذبة الشجية.

٢ جاء الآخر – وخاصة في الشق الأول من القصيدة- مثـل: "الضحـى" و"الغروب" و"نسيم الصبا" و"رياح الجنوب" و"كل منقـار" باعثـا الطمأنينـة والهدوء والراحة والانسجام التي يحاول الشاعر أن يتحلى بها عندما يناشد هـذه العناصر الطبيعية التحاور معه وإجابته عن تساؤلاته الحيرى الضائعة التي قد يجاب عنها، ويبعث الأمل والإشراق والتفاؤل فيها من جديد.

٣ وفي مقابل ذلك تأتي العناصر الأخرى كما في :"الكـهرباء" و"الريـاح" و"البرق" و"البحر الغضوب" لتفجر المشاعر المكبوتة التي طالما ركـدت في قـاع

النفس الصامتة الكتوم. وقد حان أوان تعلم الإحراق من الكهرباء، والعصف من الرياح، والقصف من البروق، والزمجرة من البحور الغاضبة .. فعل ذلك يريح الذات الشاعرة، ويخرجها من صمتها الطويل، وتعود لمتابعة مشوارها من جديد.



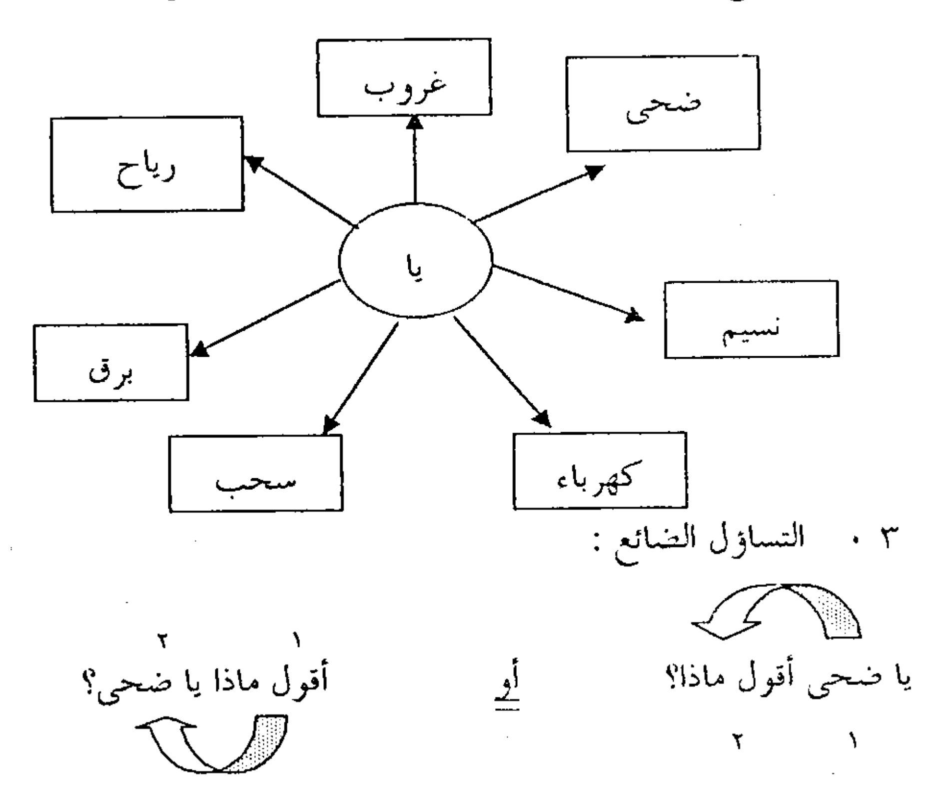
إذن، فـ(أسلوب النداء) (يا) يتجه إلى الطبيعة الصادقة لا الإنسان الكاذب.

وتكرار النداء يشير إلى :

١ . الشوق الدفين :

يا ضحى في القلب شوق أو في القلب شوق يا ضحى

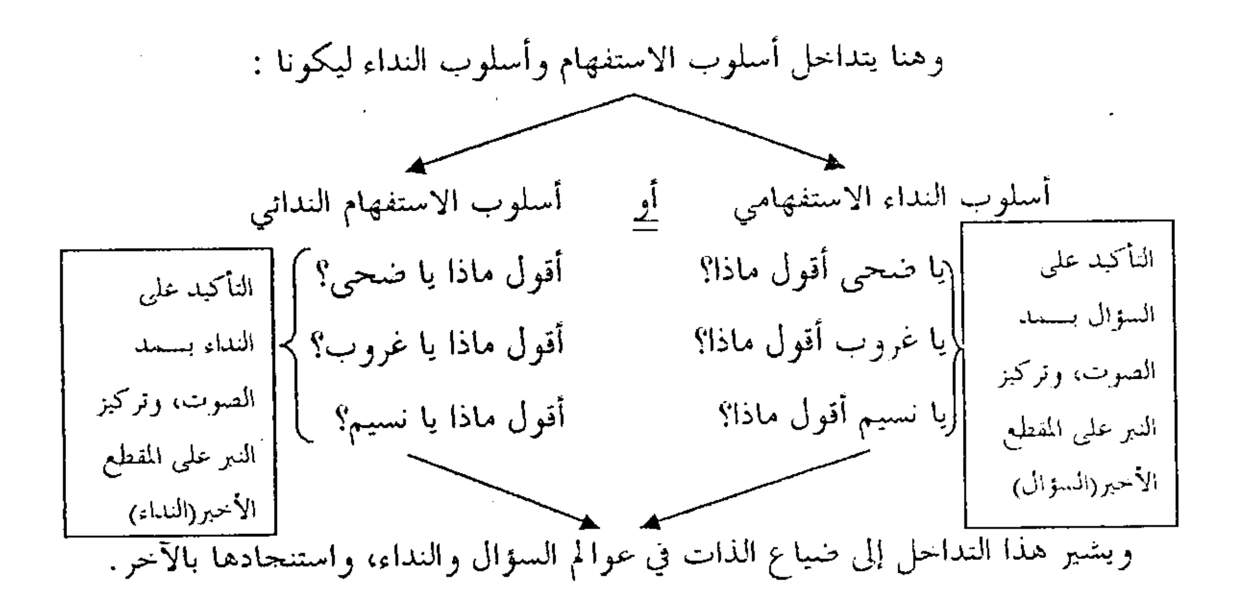
٢ . اتساع مدى النداء بتعدد المنادى ووجود أداة نداء واحدة :



٣ . التساؤل الضائع :

يا ضحى أقول ماذا؟! أو أقول ماذا يا ضحى؟

وهنا يتداخل أسلوب الاستفهام وأسلوب النداء ليكونا :



ويشير هذا التداخل إلى ضياع الذات في عوالم السؤال والنداء، واستنجادها بالآخر.

٤ . الإصرار على إيصال الصوت وتأكيد المعنى للمنادى بطرق مختلفة باستخدام أداة التخيير والتنويع(أو)، والتأكيد على ضرورة الإصغاء إلى نداء الذات:

علميني الحرق (يا كهرباء) (أو) علميني (يا رياح) الهبوب

(أو) مدني (يا برق) أفقا سوى هذا (أو) حاولي (يا سحب) أن تطفئ قلبي

٥ . يدخل ضمن تكرار أسلوب النداء تكرار: كلمة "القلب" خمس مرات: (القلب "مرتين"، والقلوب، وقلبي، وقلبه) ، ويدل هذا على ضرورة التركيز على "القلب" صاحب كل تلك النداءات ومصدر الشوق والحزن والشعور بالضياع، ورغبة الذات في التعبير عن مكنونها وما يعتمل في قلبها.

* * *

وتأتي قصيدة " عرافة الكهف"من ديوان "جواب العصور" لتضيف بعدا آخر إلى تلك النداءات المتسائلة التي يوجهها الشاعر إلى أوقات أيامه الحزينة الصامتة التي تسحب عمره رويدا رويدا نحو مهاوي الردى والضياع والمجهول؛ إذ لم يعد يحس باختلاف يومه عن أمسه أو غده، فكلها حرق وأحزان تتلظى، ونداءات صامتة يتردد صداها في ذاته الوحيدة، دون أن يسمعها أحد .فهو ينادي في أثناء القصيدة، صارخا: "يا آخر الليل" و"يا الشفق الثاني" و"يا سهيل" و"يا ضحى" و"يا أول الصبح" و"يا يوم" هل ستجددون الأحزان والأسى والنداءات الحارقة التي تعتصر القلب والوجدان كل يوم؟

يا آخر الليل، يا بدء الذي ياتي   هل سوف تصحو التي، أو تهجع اللاتي؟[١]

فـ"يا آخر الليل" الذي يغط الناس فيه في نوم عميق هل ستكون بداية لإيقاظ الأحزان ونكأ الجروح ؟!

يا آخر الليل لو ناديت مقبرة   قالت: هناك انتبذ أقلقت أمواتي[٢]

و"يا آخر الليل" هل تشعر بمدى الوحشة القاتلة التي لو صرخت بها لأيقظت موتى القبور؟!

و"يا صبح" لم لا تجيب عن نداءاتي الحرى المتكررة الموجهة إليك؟!

ناديت صبحا يلي صبحا هنا وهنا   ظلت تلبي نداءاتي نداءاتي[٣]

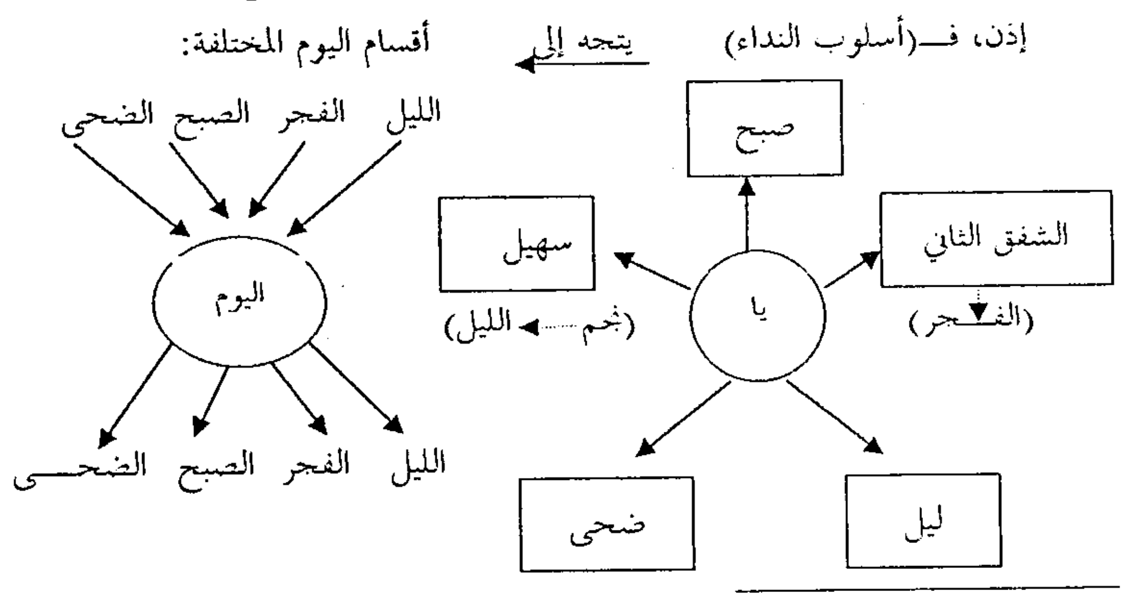
ويا أيها "الشفق الثاني" ،"يا ضحى"، "يا سهيل"، "يا صبح" :هل يراودكم أحيانا ما يراودني من أفكار مخيفة، ورغبة في الخلاص في لحظات اليأس القاتل والأسى المرير:

ترى أيعييك مثلي حمل جمجمتي ؟   هل في طواياك نيات كنياتي؟[٤]

والآن "يا يوم" ها قد انتصفت، وما هجع الجسد ولا أغمضت العينان، ولا سكنت الأفكار: هل ستكون مثيلا لماضيك الأسود الأليم، ومثالا لغدك المغلف بالسديم ؟

والآن يا يوم،ها أنت انتصفت فهل   خمنت مما مضى ما مطلع الآتي؟[٥]

إذن، فـ(أسلوب النداء)   يتجه إلى   أقسام اليوم المختلفة:



[١] ص ١٧٧ .
[٢] ص ١٧٩.
[٣] ص ١٧٨ .
[٤] ص ١٨٠.
[٥] ص ١٨٣.

كما أن تكرار المنادى العام (مجموع النداءات)

يشير ↓ إلى

أرق الشاعر المتصل وحزنه الدائم من نهاية يوم إلى بداية يوم آخر.

أما تكرار المنادى الخاص (المتعدد) فهو أقسام أتت كما يلي:

- نداء الليل:

يا آخر الليل ← يشير إلى ← السهد والسهر إلى وقت متأخر.

يا آخر الليل لو ناديت مقبرة ← يشير إلى ← استمرار المعاناة والوحشة والسكون المخيم على الأحياء والأموات.

-نداء الحد الفاصل بين نهاية الليل وبداية الصبح، وقد عبر عنها بـــ(يا بدء الذي يأتي)

إذن فـــ(يا بدء الذي يأتي) ← يشير إلى ← توقع إقبال الأحزان على الذات، وتراكم الأحزان القديمة على الآتية الجديدة.

- نداء الشفق الثاني ← يشير إلى ← الفجر الصادق وبداية يوم جديد.

إذن، فـــ(يا الشفق الثاني) ← يشير إلى ← قدوم الآلام الجديدة وتشكلها بتشكل أولى خيوط الفجر.

- نداء الصبح ← يشير إلى ← توالي "النداءات" بتوالي قدوم الصبح دون رجـــوع لصدى الإجابة. وهذا ← يشير إلى ← الإحباط والحزن وفقدان المجيب المؤمل.

- نداء الضحى ← يشير إلى ← اكتمال الأحزان ونضجها و"احمرارها" والوصول إلى قمة اليأس.

- نداء اليوم ← يشير إلى ← اتحاد كل الأوقات للقيام بلم شتات الأحزان وإلقائها على كاهل الذات اليائسة من التغير إلى الأفضل.

وهكذا، فإن من الملاحظ في نداءات القصيدتين السابقتين مجيء الأولى محملة بشيء من الأمل بغد أفضل مشرق، يظهر أحيانا بوجه حالم رقيق، وأحيانا أخرى تحت قنـــاع صاحب غضوب،وكلها مفعمة بالنشاط وحب المقاومة والإصرار على إثبـــات الـــذات والدفاع عن حقها في الحياة والتعبير عما يخالجها من أحاسيس مختلفة .. بعكس القصيـــدة

-نداء أجزاء الجسم:

أوما اقتلعت من البلى مزقي؟ وهتفت يا كسلى هنا انزرعي

يا هذه عن أختك ابتعدي يا تلك عن عماتك انتزعي

يا ساق أصبح جبهة ويدا يا ظهر إبطن، يا يد انقطعي[1]

وفي هذا إشارة إلى تمزق أحاسيس الشاعر وتشتتها بتشتت مزق أجزاء جسده.

-نداء الزمن:

يا خابط الفوضى من المخـــــبوط فيك من الخبوط؟

يا كل مغموط لماذا أنت بعض قوى الغموط؟

يا، يا، وأعيا، ما اسم من أدعوه: قل يا عظرفوط[2]

وفي هذا إشارة إلى صراع الشاعر مع زمنه المليء بالأخطاء والتناقضات، وسـخريته منه.

٢) أسلوب الاستفهام :

كما أكثر الشاعر من تكرار أسلوب النداء في قصائده فقد أكثر أيضا من تكـــرار أسلوب الاستفهام الذي أراد أن يشير به إلى عدد من الرؤى والتصورات؛ كأن يتســاءل ليعبر عن حيرته الدائمة التي يحياها مع ذاته ومجتمعه ومحيطه العام،و الضياع الذي يحسه في عالم لا يرضى التصالح معه أو العيش دون تلك التساؤلات الاستنكارية الرافضة لما يـدور حوله من أحداث يبقى معها في صراع مستمر. كما قد تأتي تساؤلاته لتعبر عن رؤيتـــه الفلسفية للحياة، وحقيقة الوجود على أرضها، ومدى فاعلية الإنسان وصلاحه للعيــش عليها، ثم ما يجري فيها من تناقضات ومفارقات تجعل المرء في حالة تساؤل وبحث دائمـين عن الحقيقة المجهولة والجواب المفقود.

وهنا أمثلة مختارة على تكرار أسلوب الاستفهام في شعره:

يتساءل الشاعر باحثا عن ذاته الضائعة في دوامة زمنها الغريب، قائلا :

من أين أتيت ؟ وأين أنا ؟ أأتيت ؟ أتى غير مكاني

---

[1] بين الجدار..وجدار، زمان بلا نوعية، ص٩٤.

[2] أقاليم ذلك الجبين، جواب العصور، ص٢٧٠. و"عظرفوط: اسم تفكهي للنحاة للذي على وزن فعللون، فقالوا: إنه عظرفوط شبخ حن قبيلة بجبلة".(ص٢٧٢)

ماذا؟ ما اسمي؟ أهنا داري؟ أم سجني وأنا سجاني؟
لم لا أختار (مقاييسي)؟ وأرى وزني من ميزاني؟
أوليست لي عينان، أرى -كالناس- ورأس ويدان؟
أأنا نفسي، وسوى نفسي؟ أبدو غيريا ، و أناني
ماذا عن ساقي يحملني ؟ من عني يسكن جثماني؟
من يقلعني من تشكيلي ؟ ويحل محلي شيطاني
يا قلبي فتش عن قلبي عن نار كانت أشجاني[1]

يصف الشاعر في الأبيات السابقة حالته وحالة الإنسان الذي يعيش في "زمان بلا نوعية"، وسط "وجوه مقلوبة" وحقائق مغلوطة، تغيرت معها كل المسلمات؛ فأصبح الخطأ صوابا، والكذب صدقا، والزيف حقيقة، والظلم عدلا، والجهل علما !! وفي زحمة هذه المتناقضات المتساوية يضيع المرء في متاهة من التساؤلات التي تفقده توازنه، وتكاد تبعث الشك في حقيقة وجوده على ظهر المعمورة!!

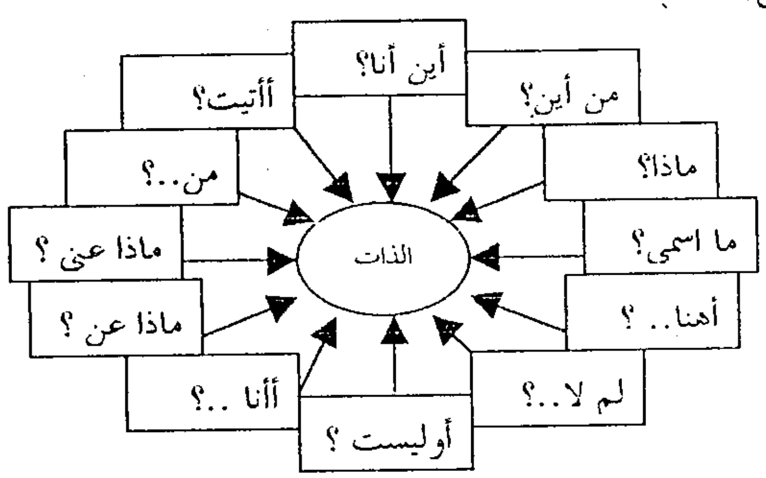
ويلحظ من هذه التساؤلات الحيرى مدى التتابع المتسارع الذي أتت عليه دون انتظار لجواب ما؛ إذ يأتي التساؤل تلو التساؤل، والحيرة خلف الحيرة، والضياع بعد الضياع، وكأن المرء قد أراد إفراغ الكبت الذي يجثم على صدره حتى ضاق به ذرعا. وكأن هذا التساؤل المتتالي قد مثل التسارع النفسي،و الاضطراب النفسي الذي يتعالى شيئا فشيئا بتتابع التساؤلات الحيرى الضائعة المتخبطة هنا وهناك،و الآتية دون ترتيب أو تنظيم مسبق؛إذ القصد منهما نقل الشعور النفسي، والتعبير الفعلي عما يجيش في النفس كيفما كان، وكيفما خرج، دون النظر إلى النواحي الأسلوبية أو الجمالية التي وإن اختيرت فستختار لخدمة المضمون النفسي الداخلي لا الشكل اللغوي الخارجي، وهو ما جمعه الشاعر هنا دون خلل أو تأثير على المعنى الكلي العام المسيطر على جو القصيدة كلها.

إذن، فتكرار أسلوب الاستفهام قد أتى ← بتتابع سريع يدل على: ←
- كثرة الأسئلة واضطرامها في النفس.

[1] وجه الوجوه.. المقلوبة، زمان بلا نوعية، ص ٢٣ — ٢٥ .

- تنوع الأسئلة :من أين..؟ أين..؟ أ(همزة الاستفهام)، ماذا؟ ما؟ لم..؟من..؟
- هجوم التساؤلات على الذات الضائعة.
- كبر حجم التساؤلات مقارنة بصغر حجم الذات وعدم مقدرتها على الاحتمال.
- ضعف الذات الوحيدة أمام سيل الأسئلة القوية الكثيرة.
- محاولة التنفيس عما في النفس من أسئلة مشتتة.

ويمكن هنا تمثيل اجتماع الأسئلة القوية على الذات الضعيفة المتسائلة بالشكل التالي:



وضمن هذه التساؤلات الحيرى ذلك الشعور الآخر الذي تعيشه النفس المضطربة، ويبرز في الرفض المجابه للواقع المعاش بكل تناقضاته؛ فرغم كل ذلك الضياع والتخبط في الفوضى العالمية المحيطة يبقى الأمل في حقيقة الإيمان بصلاح الذات وأحقيتها في العيش بكرامة كما تشاء، لا كما يفرض الآخرون. نعم، قد تضيع أحيانا وتتخبط في التساؤلات التي لا تنتظر جوابا، لكن ذلك لا يمنعها من أن تعود أقوى من ذي قبل، وأقدر على الوقوف في وجه من يريد تقييد حريتها وإلجامها عن قول الحق :

هل أبكي لكن قد يبكي	بشجى أعلى من أبكاني
هل أسكت،جربت اتهموا	صمتي بمعان ومعاني
هل أغشى الموت؟فمن يروي	أسرار الموت لجيراني ؟

كالورد أموت هوى تدري   أروى أن العشق يماني [١]

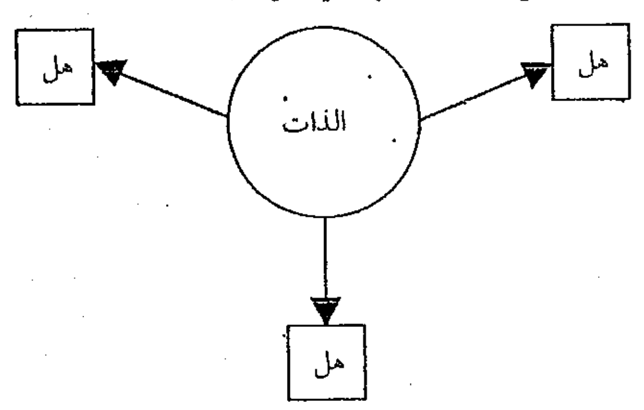
وفي هذا كله دعوة ثائرة إلى الوقوف في وجه الظلم والتسلط الخارجي، والدفاع عن الحق والكرامة، وحرية التعبير عن الرأي، والحفاظ على رفعة الوطن واستقلاله، وصون مكانته وسلطانه، وإن كان الموت ثمنا لذلك الهدف المنشود.

ومما يلحظ في هذه الأبيات تكرار أفعال (أبكي، ويبكي، وأبكاني) ذات الجذر اللغوي الواحد التي تكررت ثلاث مرات في بيت واحد لتؤكد مساندة تكرار الفعل لهذا السؤال المتكرر الواحد "هل"، ولتشير كلها إلى نجاح الذات في جمع شتاتها وتوحدها القوي من جديد لمواجهة أعدائها، وإن كان الثمن ذلك الموت الذي تكرر ثلاث مرات أيضا؛ وذلك لأنه موت قد ارتضته الذات و لم تجبر عليه.

إذن، فتكرار أسلوب الاستفهام قد أتى هنا   متفرقا   ليدل على:

- قلة عدد الأسئلة.
- وجودها بصيغة واحدة.
- ضعف الأسئلة وصغر حجمها.
- قوة الذات وشفائها.
- بداية انتصارها وثقتها بكيانها.
- بداية التشكيك في قيمة التساؤل.
- الاستخفاف بوجود هذا التساؤل المتلاشي تدريجيا.

ويمكن هنا أيضا أن تمثل الذات القوية في مواجهة الأسئلة القليلة المتفرقة كما يلي:



[١] وجه الوجوه.. المقلوبة، زمان بلا نوعية، ص٢٧ .

إذن، فمع قلة التساؤلات وضعفها تزداد قوة الذات وإيمانها بقدراتها، ويتضح ذلك من أسلوب المجابهة بين السؤال القصير المختصر والرد المطول السريع :

هل أبكي؟ لكن قد يبكي بشجى أعلى من أبكاني!

هل أسكت؟ جربت اتهموا صمتي بمعان ومعاني!

هل أغشى الموت؟ فمن يروي أسرار الموت لجيراني؟

وتكون نتيجة ذلك كله ⟸ اعتزاز الذات بإرادتها وقدرتها على الصمود في وجه الآخر، وإن كان الثمن محببا إلى النفس وغالي الثمن في الوقت نفسه:



يدل على معنى جميل/ثمن غال / اعتزاز بالتضحية والمضحى لأجله

* * *

ويقول الشاعر في تساؤلات أخرى:

إلى أين؟ هذا بذاك اشتبه ومن أين يا آخر التجربة؟

إلى أين؟ أضنى الرصيف المسير وأتعبت الراكب المركبة

إلى أين؟ من أين؟ يدني المتاه بعيدا، ويستبعد المقربة[١]

يأتي التساؤل هنا ليعبر عن ضبابية الرؤية التي تتخبط فيها الذات التائهة في تأمل مفارقات الحياة من حولها، وضياعها بين ذهاب غير محدد الوجهة "إلى أين؟"وغير واضح المعالم "هذا بذاك اشتبه"، وبين مجيء مجهول لا يعرف بدؤه "من أين؟" رغم وصولها إلى "آخر التجربة"!. وفي رحلة التيه هذه تنقلب الحقائق وتتجرد من واقعيتها؛ فقد "أضنى الرصيف المسير، وأتعبت الراكب المركبة"، وأدنى المتاه البعيد، واستبعد المقربة! وإذا حاول المرء أن يتساءل عن حقيقة ما يجري فلن يجد إلا الأجوبة "الهاربة من جلدها" والنداءات الظامئة والقناني الفارغة!

إذن، فتكرار السؤال هنا يشير إلى :

-الحيرة وضبابية الرؤية.

---

[١] مغني الغبار، زمان بلا نوعية، ص٥.

-التأمل الفلسفي في مفارقات الحياة.

-فقدان الإجابات المقنعة.

- تأمل حقيقة الوجود القائم على البدء والختام وما بينهما من أحداث عصيبة.

* * *

ومن غريب الأسئلة الاستفهامية التي أتى بها الشاعر في معرض الحديث عن تساؤلات قلبه المنقسم إلى قسمين متضادين متسائلين باستمرار بتتابع سريع ،قوله :

هل اشتفى هذا وذا أو انطفى   برق المنادى، أم خبا التشوق؟

لأن (كم) أرخى الحزام عن (متى)   من أين يستحكي، ولا من ينطق؟

قل أين عرافوك يا (الأشمور) قل   من ذا درى ،هل غربوا أو شرقوا؟[1]

وأين (هل) كان أخي قيل له   هناك بستان يليه فندق

يا(هل) على (من أين) يعبر الذي   أجفلت عنه ، أو ذووك أشفقوا

ومر (من أين) يحس أنه   إجابة ، من السؤال ألبق

يصيح: يا(ماذا) أريد نبأة   تشي بأمر ، تفتري، أو تصدق[2]

فالأدوات الاستفهامية قد أصبحت شخوصا تتحاور وتتجادل فيما بينها بأسلوب غامض، غير مألوف، يبعث على الإحساس بالإجهاد جراء محاولة فهم الصورة وما يدور فيها من تساؤلات تطرح تساؤلات! ومن سائلين ليسوا كباقي السائلين!

والذي يبدو من هذا الأسلوب في التعبير عن الأسئلة ،مدى إفراط الشاعر في استخدام الأدوات الاستفهامية الدالة على شغفه بالأسئلة على أنواعها المختلفة: "كم، متى،لماذا، من أين" ،وبحثه الدؤوب عن مصادر الأجوبة المقنعة، حتى وإن أتى السؤال من أداة استفهام لأختها ! لتبحثا بعد ذلك عن سؤال جوابي، أو جواب سؤالي!!

---

[1] "الأشمور : منطقة غربي شمال صنعاء" .(هامش القصيدة ، ص ٢٢٧).

[2] بين القلب والقلب، جواب العصور، ص ٢٢٤ —٢٢٥ .

إذن، فتكرار أسلوب الاستفهام يدل على :

- كثرة الأسئلة.
- عدم الحاجة إلى الإجابة عنها.
- تشخيصها.
- التلاعب بألفاظ اللغة ومعانيها.
- خلق أسلوب جديد من طرح الأسئلة المشخصة.

وعليه فيمكن أن ينقسم المتلقون جراء هذا الأسلوب إلى قسمين، هما:

(أ) المتلقي الأول: - الإحساس بوجود نوع من غرابة الأسئلة المطلوبة.

يؤدي ↓ إلى

- الشعور بالمتعة المتبادلة بين المتلقي والمرسل.

(ب) المتلقي الثاني: - الإحساس بوجود غموض وكسر للتواصل اللغوي.

يؤدي ↓ إلى

- نفور المتلقي جراء هذه العبثية المقصودة.

* * *

٣) تكرار اسم الإشارة:

يستخدم الشاعر اسم الإشارة ويكرره في أشعاره كثيرا ليعبر في أغلب الأحيان عن معرفته بما يشير إليه وقربه من نفسه وتذكيره إياه بوقائع كثيرة قد تتداعى إلى مخيلته أثناء الإشارة إلى أشياء بعينها. كما أن تكرار الإشارة لديه قد يكون في أحايين أخرى بعكس سابقه عندما يشير إلى أشياء غير محددة أو إلى فضاء لا وجود فيه لمشار إليه ليعبر عن حقائق غير واضحة، أو أن يقصد بتكراره هذا التنبيه إلى ما يريد قوله هو بغض النظر عن فعلية وجود مشار إليه حقيقي.

وهنا تمثيل لبعض الأبيات التي تكررت فيها أسماء الإشارة بكثرة، ومحاولة تأويل لما قد تشير إليه من دلالات سيمائية مختلفة.

ويقول الشاعر –مثلا – في حديثه عن قصائده "الصديقات" اللواتي أصبحن لـه الملجأ والعشير:

أصبحت وحدها القصائد أهلي ... صرن لي في الضياع حقلا ودارا
تلك أمي، تلك ابنتي، تلك طفلي ... تلك عرسي ليلا، وأختي نهارا
هن شتى الفنون، هذي ألوف ... تلك جنية الخطا لا تبارى
ذي (تراجيديا) وهذي (درامى) ... تلك (جمالة) تشم العرارا
هذه ربوة تدلي الثريا ... تلك فج هناك يتلو الغبارا
تلك بنية، وهذي نبيذ ... تلك قمحية تشع اخضرارا
تلك واد من الكروم الحبالى ... تلك روض تفتق الجلنارا
هن أنى ذهبن وجه بلادي ... جئن عنه، وجئن منه اختصارا
أي أسمائهن أشذى نثيثا ... أي أوصافهن أشهى ابتكارا؟
هن ما شئت من أسام وإني ... كيفما شئن لي أموت اختيارا

وكهذا فقد تكررت في أبيات هذه القصيدة أسماء الإشارة المتعددة الصيغ (تلك، هذي، ذي، هذه، هاتيك)؛ وقد بلغ عدد مرات تكرارها (ثلاثين) مرة في قصيدة لا تتجاوز (الستة والعشرين) بيتا، أشارت خلالها إلى كثرة قصائد الشاعر الصديقة المقربة إلى نفسه، والمقترنة بكل شيء عزيز ينتمي إليه؛ كأهله المقربين الذين منهم الأم والابنة والطفل والزوجة والأخت، وكالأحداث التي تولد لديه شعورا خاصا ينتابه من "تراجيديا" أو"دراما"، وكأرجاء وطنه الواسعة ومدنه المختلفة مثل "تعز" و"صنعاء" "وذمار" و"بيحان" و"إب" و"لحج" و"ظفار"، وكالجمال الطبيعي الذي يحس به من رواب ووديان وحقول وكروم وشمس وثريا، وكالمحبوبات الفاتنات من أمثال: "سعاد" و"وردة" و"النوار".

إذن، فتكرار اسم الإشارة هنا يشير إلى:

- الاستدعاء المستمر المتجدد.
- تقريب كل ما تحبه النفس والتذكير الدائم به.

- الشعور الإيجابي مع كل تكرار.
- كثرة القصائد "الصديقة" بكثرة التكرار.
- تنوعها بتنوع المكرر.
- التفصيل المطول المقصود لاستمرار المتعة.

التنبيه إلى مدى ارتباط الشاعر بقصائده.

* * *

كثيرا ما يصبح الماضي العريق وذكرياته الصافية، المحببة إلى النفوس،الراسخة في الذاكرة، أكبر محرض للإنسان على محاولة استعادة ذلك الماضي، وإعادة تحقيقه على أرض الواقع مرة أخرى. وهذا ما خبره الشاعر من تجاربه في الحياة، وحاول إيصاله إلى أخيه العربي المجاهد في أرض "فلسطين" المحتلة؛ إذ رأى أن من أفضل السبل إلى استعادة الأرض المغتصبة من بين أيدي أصحابها الأصليين الثبات عليها والبقاء فيها والدفاع عن كل حبة رمل من ترابها الطاهر الزكي، فهي أساس الإنسان الذي خرج منها، وإليها يعود:

يا أخي يا ابن فلسطين التي	لم تزل تدعوك من خلف الحداد
عد إليها،لا تقل: لم يقترب	يوم عودي، قل: أنا "يوم المعاد"
عد ونصر العرب يحدوك،وقل:	هذه قافلتي ، والنصر حادي
عد إليها رافع الرأس ، وقل :	هذه داري، هنا مائي وزادي [١]

ويمكن أن يحمل هذا الخروج والعودة من الأرض وإليها معنيين مختلفين في السطح، متكاملين في العمق؛ فقد يكون الخروج بمعنى الميلاد وبدء عمر جديد؛ والعودة بمعنى الموت وانتهاء العمر والدفن في القبر، وقد يكون الخروج بمعنى مغادرة الوطن؛ والعودة بمعنى الرجوع إليه، وكلاهما خروج وعودة في الواقع، ويضيف إليها عودة العربي إلى أرض "فلسطين" بعد أن خرج منها مجبرا بعدا آخر جديد، يتمثل في الخروج من عباءة الخوف والإحباط، والدخول في صفوف الجهاد، والعودة إلى الأرض الأم؛ إما منتصرا أو

[١] يوم المعاد، في طريق الفجر، مج١ ، ص ٤٨٩ .

مستشهدا، وكلاهما عودة مباركة إلى الأرض المباركة الحاملة لعبق التاريخ وذكرياته الـتي لن تنسى يوما ما.

ومع أن الحديث هنا كان مختصا لتكرار اسم الإشارة وظرف المكان إلا أنّ النص يحفل أيضا بتكرار الفعل، وهو فعل الأمر"عد" الذي تكرر ثلاث مرات، كما وردت كلمتان من نفس جذره اللغوي، وهما:"عود" و"معاد". و هي تدعو في مجملها إلى العودة إلى الوطن وعدم التفريط به أو الخروج منه.

إذن، فالفعل "عد" يدل على ← {الحث على العودة وبث الحماس في النفوس للإسراع بذلك والدفاع عن الأرض.}

وفي مقابل الفعل "عد"و "العودة" يأتي التفكير ضمنيا بالفعل "اخرج" و"الخروج". ويؤدي هذا التقابل المتضاد بين الكلمات إلى التوصل إلى عدد من المعاني، منها:

البعد (أ)			البعد (ب)
اخرج/ خروج	تضاد/طباق	عد / عودة	
ميلاد وحياة ومهد	تضاد/طباق	وفاة وموت ولحد	
مغادرة الوطن	تضاد/طباق	الرجوع إليه	
الخروج من الضعف والخوف	تضاد لفظي واشتراك معنوي	الدخول في القوة والشجاعة	
هزيمة	تضاد/طباق	نصر	
قتل	تضاد/طباق	استشهاد	

وبالنظر إلى البعدين (أ) و(ب) يلحظ أن تعدد دلالات العودة الإيجابية أقوى من تعدد دلالات الخروج السلبية، وفيها شحذ للهمم وبث للحماس في النفوس للعودة إلى الأرض، والدعوة إلى للدفاع عنها والانتصار لها، أو نيل الشهادة والدفن في ترابها الطاهر.

وكما تكرر فعل الأمر "عد" ثلاث مرات؛ فقد تكرر فعل الأمر"قل" خمس مرات بصيغة:"قل" ومرة بالنهي بصيغة "لا تقل". وفي هذا تأكيد على ضرورة أن يحزم ابن "فلسطين" أمره، وأن يوجه فكره نحو أرضه، وأن يعبر عن رغبته في العودة واسترجاع أرضه وممتلكاته، وأن يصر على تحقيق هذه الرغبة دون تسويف أو انتظار للوقت المناسب الذي لن يأتي إذا لم يقل هو كلمته الحقة:

وعليه فسيظل ابن "فلسطين" يردد دوما بإصرار:

عد ونصر العرب يحدوك،وقل:	هذه قافلتي ، والنصر حادي
عد إليها رافع الرأس ، وقل :	هذه داري، هنا مائي وزادي
وهنا كرمي ، هنا مزرعتي	وهنا آثار زرعي وحصادي
وهنا ناغيت أمـــي وأبي	وهنا أشعلت بالنور اعتقادي
هذه مدفأتي أعرفـــها	لم تزل فيها بقايا من رماد
وهنا مهدي ، هنا قبر أبي	وهنا حقلي وميدان جيادي
هذه أرضي لها تضحيتي	وغرامي، ولها وهج اتقادي
ها هنا كنت أماشي إخوتي	وأحيي ها هنا أهل ودادي
هذه الأرض درجنا فوقها	وتحدينا بها أعدى العوادي
هكذا قل: يا ابن"عكا" ثم قل	ها هنا ميدان ثاري وجلادي
يا أخي يا ابن"فلسطين" انطلق	عاصفا وارم العدى خلف البعاد[1]

وكما يلحظ من أسماء الإشارة المشاركة لظروف المكان الجمة التي وردت (سبع عشرة مرة)بصيغ: "هذه، وهنا،و ها هنا" أن جميعها قد أتت متشابهة في المعنى ومكملة لبعضها بعضا؛ من حيث الإشارة إلى مكان الملكية والوجود والذكريات المتحققة على أرض الواقع والممثلة بهذه الأرض المغتصبة التي ستبقى الإشـارة إليـها وإلى مكانها في القلوب والأذهان، وستظل دوما مشيرا محفزا إلى تذكر الماضي الأثير، ومـن ثـم بـث الحماسة والتحريض على استرجاعه وتحرير أرضه من براثن الاستعمار والعـدوان، وإن كان الثمن غاليا بغلاء الأرواح والدماء الطاهرة.

إذن،فـ(اسم الإشارة + ظرف المكان) وردا معا وبكثرة ليدلا على:

- التأكيد على تقارب المعنى بينهما والعمل على تقويته.
- التذكير المستمر بالماضي مكانا ومكانة، والإشارة الدائمة إليـه لترسيخه في الوجدان وبأكثر من طريقة.
- بث الحماسة في النفوس للعودة إلى الأرض واسترجاع الممتلكات.

[1] ص ٤٨٩ – ٤٩١ .

- تصعيد المقاومة.

- الإصرار على تحرير الأرض.

* * *

ويستمر الشاعر في تكراره لأسماء الإشارة هذه في قصائد كثيرة من أشعاره منها على سبيل المثال: قصيدة "من أرض بلقيس" من ديوان"من أرض بلقيس"،وقصيدة "يداهد" من ديوان "السفر إلى الأيام الخضر"، وقصيدة "دوي الصمت" من ديوان "زمان بلا نوعية"، وقصيدة "آخر الصمت" من ديوان "كائنات الشوق الآخر"، وقصيدة "المحتربون" من ديوان "جواب العصور"،وقصيدة "محشر المقتضين" من ديوان "عودة الحكيم بن زائد"...وغيرها.

ثانيا: تكرار الجمل :

يلجأ "البردوني" -أحيانا – إلى إيراد بعض الجمل وتكرارها في القصيدة الواحدة. وقد يكون غرضه من هذا التكرار توكيد أهمية الجملة التي يريد إيصال معناها إلى المتلقي، وإعادة تكوين ذلك المعنى بطرق مختلفة، وتصعيده تدريجيا في الأذهان..وعليه فإن تكرار الجملة قد يشد الانتباه إلى بؤرة القصيدة، ويرهف السمع أو يحد البصر؛ إمعانا في محاولة فهم ما يريد الشاعر بيانه عن طريق هذا التكرار الموظف.

ومن أمثلة الجمل التي كررها "البردوني" في أشعاره جاءت جملة :"واعصفي بالغاصب المستعمر" ضمن قصيدة "أنشودة الجنوب-هذه أرضي" من ديوان "من أرض بلقيس"؛ لتتكرر أربع مرات متفرقة ، حملت معاني التحريض والثورة على "المستعمر" "الغاصب" و"المعصف به" وباستبداده. وقد أشارت الجملة إلى مدى القوة الكامنة في الشعوب التي تحتاج في المقام الأول إلى التحريض وبث الحماس والأمل في النفوس ،لما لذلك من عظيم الأثر في انبعاث النار من الرماد،واشتعال الأنفس بالحماس الجارف الذي يمكن أن يقتلع المحتل من جذوره ،ويعصف به بعيدا في غياهب الردى والضياع.

إذن، فللشعوب – عامة- عاصفة حقيقية ،ونار حامية لا يثيرها إلا من أحس الظلم والآلام والمعاناة،وآمن بقدرة الشعب على التغيير إن وجد من يقف معه في محنته ،وينفخ في نار الحماس المتأججة في صدره، وهذا هو ما أحسه الشاعر –هنا- تجاه شعبه المناضل في

أرض الجنوب اليمني الذي كان محتلا من الإنجليز ؛إذ عمد الشاعر إلى تكرار جملة: "واعصفي بالغاصب المستعمر"، وتوظيفها بدقة لتعمل تدريجيا على بث دفقات حماسية متدافعة شيئا فشيئا، إلى أن تصل ذروتها من الثورة العاصفة بكل ما يكبت أنفاسها ويكبح جماحها ويحتل أرضها.

إذن، فتكرار جملة "واعصفي بالغاصب المستعبد" يشير إلى:

- التأكيد على بشاعة فعل الغاصب المستعمر.
- شحن النفوس بكراهية وجوده ورفضه.
- شحن النفوس بقوة الشعب
- التهوين من قدر الغصب الضعيف.
- بث دفقات حماسية متتالية.
- اقتلاع جذور المستعمر والعصف به بعيدا.

← شعور إيجابي حماسي

والنتيجة شعور إيجابي ← يؤدي إلى تحقيق النصر.

وكما تكررت جملة "واعصفي بالغاصب المستعبد" بألفاظها أربع مرات متفرقة؛ فقد وردت في القصيدة الحماسية نفسها جملة "زمجري بالنار يا أرض الجنوب" مرتين في بدء القصيدة وختامها. كما وردت الجملة نفسها ولكن بتغيير "بالنار" إلى "للثأر" وذلك مرة واحدة في قوله (زمجري للثأر يا أرض الجنوب". كما تكررت "زمجري" أيضا لوحدها خمس مرات متفرقة ضمن نطاق القصيدة ككل.

وعليه فإن كل ما سبق يدعو في عمومه إلى ضرورة انتصار"أرض الجنوب" على مستعمرها المغتصب ،وذلك بالثورة عليه ، والثأر منه، و إحراقه بنارها الملتهبة، والتحول إلى أسد مزمجر يفترس كل من يحاول تقييد حريته أو الاعتداء عليه.

وقد تحقق ذلك النصر فعلا بتجاوب شعب الجنوب مع الشرفاء من أبنائه، واستمداد الحماس من إخوانه في الشمال اليمني الذي ثار على إمامه الظالم في ثورة (٢٦/سبتمبر/١٩٦٢م). فكان ذلك دافعا كبيرا لشعب الجنوب لأن يقف في وجه

"الغاصب" "المستعمر" الإنجليزي، ويثور عليه في (١٤/أكتوبر/١٩٦٤م)، ثم ما لبث أن نال استقلاله في (٣٠/نوفمبر/١٩٦٧م).[١]

* * *

ومن تكرار هذا النوع من الجمل التي أوردها الشاعر في بعض قصائده يمكن ذكر جملة: "من أرض بلقيس هذا اللحن والوتر" التي وردت في قصيدة "من أرض بلقيس" ضمن ديوان "من أرض بلقيس"؛ إذ كررها الشاعر مرتين في بدء القصيدة و ختامها.

ومن الملاحظ في هذا التكرار لجوء الشاعر إلى تقديم الخبر شبه الجملة " من أرض بلقيس" على المبتدأ المؤخر "هذا /اللحن". وقد جاء هذا التقديم والتأخير ليؤكد أهمية الخبر الذي قصد منها الشاعر التنبيه إلى المكان الذي خرج منه، وهو "أرض بلقيس". ويظهر مدى تأكيد هذا المعنى من تكرار "من أرض بلقيس" في عنوان الديوان وعنوان القصيدة وأثناء القصيدة نفسها، ثم تكرار الجملة كاملة مرة في البدء وأخرى في الختام.

ويمكن هنا إيضاح هذا الحضور لـ" من أرض بلقيس" و""من أرض بلقيس" هذا اللحن والوتر"بالرسمة التالية:

<u>عنوان الديوان:</u>

"من أرض بلقيس"

<u>عنوان القصيدة:</u>

"من أرض بلقيس"

بداية القصيدة:

"من أرض بلقيس" هذا اللحن والوتر /..

: : : : :   : : : : :

نهاية القصيدة:

../"من أرض بلقيس" هذا اللحن والوتر

---

[١] انظر : عبد العزيز المقالح. الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن،ص٢٣،٢٧.
وانظر المزيد عن الحياة السياسية في الشطرين قبل الوحدة (نفسه)،ص١٦-٢٧.

ومما يلحظ في هذه القصيدة أيضا تكرار جمل مشابهة لجملة "من أرض بلقيس هـذا اللحن والوتر"؛ من تقديم للخبر شبه الجملة على المبتدأ المؤخر وذلك بتكـــرار حـــرف الجر"من.." في أكثر من بيت فيها وبمجرورات مختلفة، من مثل: من جوها هذه الأنســام، من صدرها هذه الآهات، من فمها هذه اللحون، من "السعيدة" هذه الأغنيـــات، مـــن ظلالها هذه الأطياف، من خاطر اليمن الخضراء هذي الأغاريد..إلخ.

وتعيد هذه التكرارات جميعها تكوين الصورة لدى المتلقي بأكثر من طريقة لتـؤدي جميعها إلى المعنى ذاته من تركيز على مصدر خروج الشاعر ونشأته وهو "أرض بلقيـــس" الأثيرة لديه.

وعلى هذا النمط من تكرار الجمل المفردة في القصيدة الواحدة فقد وردت أمثلة في قصائد أخرى منها على سبيل المثال: قصيدة "أسى أن أموت" من ديوان "مدينة الغـــد"، وقصيدة "يمني في بلاد الآخرين" من ديوان "لعيني أم بلقيس "، وقصيدة "وجوه دخانيـة في مرايا الليل" من ديوان "وجوه دخانية في مرايا الليل".

* * *

كما لجأ "البردوني " إلى تكرار بعض الجمل المفردة في ثنايا قصائده، فقـــد عمـــد -في أحيان قليلة - إلى تكرار بعض الجمل الثنائية الكاملة وبما يسمح له نطاق القصيـــدة الشعرية المحدد الذي لا يسمح بالإسهاب في تكرار أكثر من جملتين في البيت الشـــعري الواحد المقنن بأوزان العروض الثابتة.وتخدم هذه الجمل هدف الشاعر المطلوب، وتؤكـــد معناه المبتغى، ليصل في النهاية إلى المتلقي الذي يصبح مستعدا لصب اهتمامه على تلـــك الجمل الثنائية المكررة مرارا ،والعمل على استيعاب ذلك المعنى الذي جعل الشاعر يؤكده أكثر من مرة ، وفي غير ما موضع ، من القصيدة الشعرية الواحدة.

ومن بين تلك الجمل الثنائية القليلة ما جاء من تكرار جملتي (أو شطري) :

فظيع جهل ما يجري وأفظع منه أن تدري

ضمن قصيدة"الغزو من الداخل" من ديوان "السفر إلى الأيـــام الخضـــر"؛ إذ تكـــررت الجملتان "أربع مرات" متفرقة، حملت عدة أنواع من المقاطعات المختلفة الشكل المتشـابهة المضمون. وحتى يتهيأ المتلقي منذ البدء لاستيعاب محتوى هذه الرسالة الشـــعرية، ويقيـــم

الاستعداد المسبق لما ستتضمنه من فظاعات الجهل والمعرفة ،فقد بدأ الشاعر بهاتين الجملتين من أول بيت في القصيدة المرسلة ليسلب المتلقي مقاومته ،ويأخذه معه في رحلة الفظيع والأفظع، وما تشمله من مفارقات عدة مغلفة بفظاعات الجهل والمعرفة!!!

ويظهر من هذا الابتداء المباغت مدى وضوح موقف الشاعر المعلن منذ البدء، والمتخذ مسبقا من وصف الحال التي يواجهها هو وغيره؛ فجهل ما يجري أمر فظيع الاحتمال، ولكن الأفظع منه الدراية بهذا الحاصل،و عدم القدرة على تغييره،وإن خالف الإرادة والهوى ! لذلك كان التكرار هنا على أربع مراحل وردت في مواضع مرتبة كالتالي:

١ جاءت كلمة" فظيع" وأفعل التفضيل منها على "أفظع" لتعبرا عن تلك الجريات التي لم يجد لها الشاعر وصفا آخر؛ فهي حقيقة لا خيال، وواقع متجذر حادث شاء أم أبى، ومنطق حياتي صدقه أم أنكره، لذلك فما عليه إلا نعته بالفظاعة على أشكالها (فظيع و أفظع)، وتكرارها ما شاء له ذلك،علّه يستطيع التنفيس عما يجثم على صدره من كبت وإحباط وإحساس بالعجز والضعف إزاء الواقع الذي لا يرضاه ولا يستطيع في الوقت ذاته تغييره كما يؤمل ويرجو.

٢ ففظيع الدخول في صراع مرير مع الاحتلال العسكري الأجنبي طلبا للتحرر والخلاص منه ثم الدخول بعد ذلك في غزو من نوع آخر أشد فتكا، يكمن في تغلغل المستعمر الحديث العصري بين ظهرانينا، عن طريق الاستعمار الاقتصادي والفكري والثقافي.. فهو يستشري في كل زاوية وركن، وفي كل صغيرة وكبيرة ؛في "السجائر"، وفي"الملابس"،وفي "الأقلام"، وفي "قناني العطر"..وفي كل عظيم وحقير قد يحتاجه المرء في حياته اليومية الاعتيادية.

لذلك : "فظيع" أن يجهل المرء وجوده وسط غزو عصري من نوع جديد "سري" يقتات فيه من خيرات الآخر، ويسلم له قياده وكرامته دون أن يدري، ولكن الأفظع من ذلك هو أن يعلم المرء كل ما يدور حوله

ويتحسّر على واقعه الأليم هذا الذي يمتهن فيه كرامته، ورغم ذلك لا يستطيع المقاومة أو صد الغزاة، أو تنبيه الشعب للخطر المحدق به، وضرورة الاعتماد على ذاته.

٣ - "فظيعٌ" أن يُرى اليمنيون متفرقين، "فظيعٌ" أن يُرَوا غرباء خارج الوطن في "منافي" الضياع والوحشة، و"فظيعٌ" أن يُروا غرباء في وطنهم، يعانون قسوة الحياة والجهل والفقر والظلم والاستعباد، "فظيعٌ" أن يفقدوا الإحساس بالحياة. "فظيعٌ" أن يجهل المرء كل ذلك، ولكن "الأفظع" منه هو أن يعلم المرء عِظم مأساة شعبه،ويعيش معاناته، ولا يستطيع رغم درايته بأسباب ما يجري أن يفعل شيئًا أو يحرك ساكنًا!

٤ - "فظيعٌ" أن يعيش الفقير تحت رحمة الغني ،"فظيعٌ" أن يستجديه فضله وإحسانه، "فظيعٌ" أن يقوم الحاكم المستبِّد باستتراف خيرات بلاده،"فظيعٌ" التذلل عند أبواب السلاطين الأغنياء،"والركوع" بين أيديهم، للارتواء "بفضلات" آكوابهم" و"استجداء الألقاب منهم" والارتضاء بتبعيّةْ الأذناب لهم، "فظيعٌ" أن يجهل المرء كل ذلك، ولكن "الأفظع" منه أن يدركه ويُقاسي مرارة الظلم والذل والجبروت ولا يستطيع تغيير شيءٍ يُذكر!

ويمكن تمثيل ما سبق بالجدول التالي:

فظيع	أفظع
الجهل بما يجري.	الدراية، وعدم القدرة على التغيير.
الاحتلال العسكري الظاهر.	الغزو "العولمي" الخفي.
غربة أبناء الوطن في الخارج.	غربتهم في أوطانهم نتيجة الظلم والفساد..
تذلل الحكّام أمام من هم أقوى وأغنى.	إذلال الشعب من هؤلاء الحكّام.

إذن، فتكرار عبارة: (فظيعٌ جهل ما يجري/وأفظع منه أن تدري) يدل على:

- إعادة تكوين صورة المحيط الخارجي "الفظيع"، وتقريبها من عامة الشعب.
- تراكم مشاعر الغضب الواحدة تلو الأخرى مع كل تكرار.
- التصعيد لمواجهة الأخطار المحدقة الشعب.
- الأمل في الانتصار وإزالة كل "الفظاعات".

* * *

ومن هذا النوع من الجمل الثنائية تأتي الجملتان التاليتان لتقولا:

وليس عدانا وراء الحدودِ ولكن عدانا وراء الضلوع[1]

فقد وردت هاتان الجملتان مرةً في منتصف القصيدة ومرةً أخرى في ختامها لتُصعِّدا من حنق الشاعر على شعبه الخاضع لسيطرة الظلم وجبروته، ولتعيد في الوقت ذاته تكوين الصورة في ذهن شعبه هذا بأنّ ما يعانون من آلامٍ واضطهادٍ نابعٌ في الأساس من ضعفهم واستكانتهم ذلك الظلم الذي كان من الممكن أن يُقوِّض بنيانه وينهي سلطانه إن وجد من يتصدّى له، ولكنه على العكس من ذلك وجد الخضوع الذي زاد من تمرُّده وجبروته. ولذلك جاء التقريع موجّهًا إلى هذا الشعب الخاضع الذي أصبح عدوًّا لنفسه ومهّدَ الطريق لأعداء الحدود لكي يستبيحوا حماه وأرضه.

إذن، فقد جاء تكرار هاتين الجملتين المترابطتين للإشارة إلى:

- التصعيد من حنق الشاعر على شعبه.
- إعادة تكوين صورة العدو الحقيقي.
- التقريع الشديد الموجّه إلى الشعب المستكين.
- التنبيه إلى الخطر المحدق بالشعب جرّاء استمراره في ضعفه وخضوعه.
- التأكيد على ضرورة ثقة الشعب بقدراته الكامنة وراء غطاء الخوف والخضوع.
- التحريض على الوقوف في وجه الظلم والمعتدين.

* * *

[1] نحن أعداؤنا، مدينة الغد، ص ١٢٧.

وردت بعض الجمل الثنائية المختلفة الألفاظ،والمتشابهة المعنى في الوقت ذاته، لتتكرر في بعض القصائد التي أراد الشاعر بها التأكيد على رؤياه لعدد من الأمور المختلفة التي يلجأ إلى توضيحها لمتلقيه بتكراره هذا النوع من الجمل المختلفة الألفاظ المتشابهة المعنى في القصيدة الواحدة. ومثال ذلك ما ورد في قصيدة "من أرض بلقيس" عندما عمد إلى تكرار حروف الجر ومجروراتها بطرق مختلفة، وقام معها بتكرار الجملة المفردة "من أرض بلقيس هذا اللحن والوتر" مرتين منفصلتين، لتؤدي جميعها المعنى الرئيسي الواحد الذي كرره بطرق مختلفة، ومنها تكرار جملتي:

يكاد من طول ما غنى خمائلها   يفوح من كل حرفٍ جوُّها العطرُ

يكاد من كثر ما ضمّد أغصنُها   يرفُّ مِن وجنَتَيْها الوردُ والزَّهرُ[١]

فإن من الملاحظ اشتراك الجملتين في المعنى الواحد القائم على التغني بجمال "أرض بلقيس" وطبيعتها الخلابة، ومدى محبة الشاعر لها واعتزازه العظيم بها حتى لتفوح قصائده شذى وعطرا "من طول ما غنى خمائلها"، وحتى لتتفتح في الورود والأزاهير "من كثر ما ضمّد أغصنها". فالمعنى العام هنا واحدٌ وإن تكرر بطرقٍ مختلفة تغيّرت فيها الألفاظ تغيرًا طفيفًا عمل على الزيادة في تأكيد هذا المعنى الثابت الموحّد وإن اختلفت طرق التعبير عنه.

---

[١] من أرض بلقيس، ص٥٦-٥٧.

ثالثا: تكرار المفردات :

يتشكل القاموس اللغوي الشعري "للبردوني" من عدد كبير من المفردات اللغوية المتكررة باستمرار؛ فالمتتبع لأشعار "البردوني" لا يلبث أن يجد مفردات تعبر كثيرا عن ذاته المتمردة الغريبة، وشعوره الحائر دوما بين الذات والآخر، ونظرته العامة للحياة والأوضاع المتغيرة المتغايرة التي تحيط به من كل حدب وصوب، شاء أو أبى ،تقبلها أو رفضها، تجاهلها أو تفاعل معها..

ومن بين هذه المفردات الشتى التي كونت معالم اللغة "البردونية" يمكن ذكر بعض الحقول الدلالية التالية:

- حقل الوحدة والحزن، ومفرداته:

وحدة، حزن، كآبة، سأم، أسى، يأس، صمت، سهد، أرق، سهر، شكوى، همس، فراغ..

- حقل الخيالات والرؤى،ومفرداته:

خيالات، ورؤى، وذكريات، وأحلام، وشجون، وظلام، ودجى، وليل، وعشايا، وهزيع، وأشباح..

- حقل الغرف والجدران، ومفرداته:

غرف، وجدران، وكوى، وأسقف، وشقوق، وزوايا..

- حقل المرض، ومفرداته:

عقم، وخواء، وعمى، وكساح،وتخشب، ومرض..

- حقل الوجوه والأجسام، ومفرداته:

وجوه،ومرايا اللارؤية،وأعين، ،وأعناق، وقذالات، وأيد، وأرجل..

- حقل الضياع، ومفرداته:

ضياع، وركام، ورياح، وقبور، وغبار، وشظايا، أشلاء، موت..

- حقل الظلم، ومفرداته:

ظلم، وعدوان، وطغيان، وقهر، وكراهية،ومكر، واستبداد،وعنف..

- حقل التحدي، ومفرداته:

خلاص،وثورة،ورفض،ومواجهة،وعناد، وتحد..

ومما يلحظ عامة من هذه المفردات -التي جاء تمثيلا لا حصرا- طغيان الشعور بالوحدة والحزن واليأس الذي سيطر طويلا على الشاعر وظهرت مفرداته في معظم أعماله الشعرية، وما صاحب ذلك من ضياع وسط أكوام الركام والأشلاء المتناثرة والشظايا المتطايرة، والوجوه المنعكسة على مرايا اللارؤية.. وما يتبع ذلك من الشعور بالمرض والعجز والعقم.. ثم محاولة الخروج من ذلك كله بخلق عوالم أكثر رحابة من الخيالات والرؤى، والأحلام والشجون، وإن كانت بصحبة أشباح الظلام الدامس، وفي غرف معزولة خالية إلا من السقوف والجدران والشقوق..ثم الخروج الأوسع من دائرة الذات الوحيدة للالتحام مع الذات الجمعية ونقد أوضاعها، والإحساس بما تعاني من ظلم وقهر واستعباد، والعمل الدائب على بث روح الحماس والثورة فيها بالتحريض والتشجيع تارة، وبالسخرية والاستهزاء تارة أخرى..

ومع تكرار هذه المفردات الجمة بشكل متفاوت بتفاوت الموضوع والإحساس النفسي تجاه تطوراته المختلفة، وتشكيلها الخطوط العريضة لقاموس "البردوني" اللغوي العام، على مدى إنتاجه الشعري الطويل، فإن هناك بعض المفردات الخاصة التي تتكرر في القصيدة الشعرية الواحدة؛ لتؤكد أهميتها دون سواها، وخصوصيتها، وتوظيفها الفني المقصود .

ومن هذه المفردات على سبيل المثال :"الوحدة" بمعنى الانعزال عن الآخر -وبخاصة الإنسان -، والتوحد مع الذات لا مع الجماعة، أو ما قد يسمى بالاتحاد الفردي لا الجمعي - كما في حالة الشاعر- . وقد يشارك "الوحدة" مفردات من نفس الجذر اللغوي ؛كـ"وحدتي" ،أو نفس المرادف المعنوي كـ"عزلتي"، أو "خلوتي"، أو "الغربة"، أو"العزلة".

يقول الشاعر مرددا مفردات الوحدة:

وحدي هنا يا ليل وحدي ما بين آلامي وسهدي

وحدي وأموات المنى والذكريات السود عندي

وكأنّ أشباح الدجى   حولي أماني مستبدٍّ [1]

ويقول في أبيات أخرى:

وحدي...نعم كالبحر وحدي   منّي ولي، جزري ومدّي

وحدي وآلاف الربا   فوقي... وكل الدهر عندي [2]

ويقول أيضًا :

حين يشقى الناس أشقى معهم   وأنا أشقى كما يشقون وحدي

وأنا أخلو بنفسي والورى   كلهم عندي وما لي أي عندي

لا ولا لي في الدنا مثوىً ولا   مُسعِدٌ إلا دجى الليل وسهدي

لم أسر من غربةٍ إلا إلى   غربةٍ أنكى وتعذيبٍ أشدّ

متعَبٌ أمشي وركبي قدمي   والأسى زادي وحمى البَرد بُردي [3]

وكما يُلحظ من الأبيات السابقة فإنها تشير إلى مدى شدة تلك الوحدة القاسية التي يُعانيها الشاعر، وما يكابد فيها من الآلام والسهد والذكريات الكئيبة السوداء التي تتحاذها أشباح الظلام المخيفة في عتمة الليل الجاثم على أنفاسه الحرى الحزينة. ووسط هذا الركام الأسود من الوحدة والسهد والظلام والأشباح يحاول الشاعر أن يخفّف عن نفسه ويخبرها بأنّ ذلك البحر العظيم الهائج المترامي الأطراف هو وحيدٌ أيضًا رغم كل ما يتميّز به من قوةٍ وعظمةٍ وجبروت، فليكن هو أيضًا وحيدًا ،فلن يضيره ذلك شيئًا، بل سيمنحه المزيد من الغموض والعزة والإيمان بالذات، حتى وإن تحمّل من الآلام من تعجز عن تحمله الجبال العواتي! وليكن كالبحر في العطاء. إنه يشعر بشقاء الآخرين رغم أنهم لا يأبهون به، ومع ذلك فليتوحّد مع نفسه، وليشاطرها الأحزان، وليُفرغ كل ما في صدره المتأزم من نواحٍ وأسىً وإحساسٍ بالغربة والتعب والإنهاك ؛فإنّ ذلك أدعى لأن ينبعث الأمل من جديدٍ، مهما طالت عتمة الوحدة واشتدّ سوادها .

وغدًا –وما أدنى غدًا   مني– سأوفي المجدَ وعدي

وألقّنُ التاريخ آيا   –   تي ، ويروي الخلدُ خلدي

---

[1] وحدي هنا ،من أرض بقيس، مج١، ص ٢٢٧ .

[2] صيّاد البروق، وجودٌ دخانيةٌ في مرايا الليل،ص ٤٥٨ .

[3] حين يشقى الناس، من أرض بقيس، مج١ ، ص ١١٤ – ١١٥ .

وأشيد مني أمة　　　تهدى إلى العليا وتهدي

إني على عهد العلا　　　فلتذكر العلياء عهدي [1]

إذن، فتكرار "وحدي" يشير إلى:

- التوحد مع الذات.
- التفرق عن الآخر.

(تضاد الألفاظ وتشابه المعاني)

- السهد والسهر والظلام.
- اجترار الذكريات السيئة.
- السقوط في عوالم اليأس والموت.
- الشعور باستبداد الآخر وسطوته.
- الانتقال المؤلم بين غربة وأخرى.
- الإحساس بالتعب المضني نتيجة السير وحيدا.
- الإحساس بالمرض والحمى دون وجود معين.

اليأس والاستسلام ↓ يدل على الشعور السلبي

- استمداد القوة والعطاء والغموض من البحر الوحيد
- استمداد التحمل والشموخ والثبات من الجبال.
- استمداد الاعتزاز بمعرفة أحداث الدهر ومجرياته.
- الإحساس بمعاناة الآخر.
- الرغبة في نيل المجد، والوعد بتحقيقه.
- الإيمان بعظمة الذات وعلو شأنها.
- العمل على هداية الأمة باهتداء الذات لمكانتها.

التحدي والصمود ↓ يدل على الشعور الإيجابي

ونتيجة هذه الأحاسيس المتفاوتة شعور إيجابي مؤمن بعلو شأن الذات رغم سلبية الوحدة الظاهرة وقهرها: إني على عهد العلا　　　فلتذكر العلياء عهدي

* * *

وتظهر كلمة "الصمت" وأخواتها من سكوت وسكون، وما يتبع ذلك من غصص واختناقات ، لتشغل حيزا كبيرا من مساحة القصائد الشعرية "البردونية" ، ومنها هذه المختارات :

---

[1] وحدي هنا، من أرض بلقيس، مج١، ص ٢٢٨ .

يا صليلَ الحصى وهجسَ المراعي　　كيف أشكو؟ صمتي كغاب الأفاعي

يا تُناجي الغصونِ مَن ذا أُناجي　　كيف مِن مدفن السكوت انتزاعي؟

الصراصير حُرّةٌ ، فلماذا　　تخنق الغصّةُ الجناح الشعاعي ؟

إنّ هذا الزمانَ للصمت فاسْكتْ　　آه ، حتى الطيور تهوى انقماعي

صمتُكَ الآن، ما ابتلعتُ سكوتي　　لا ، ولا أتقنَ السكوتُ ابتلاعي

هل سيبقى لرهبة الصمت وقتٌ　　البكاراتُ في انتظار افتراعي[1]

وهنا أيضًا أبياتٌ أخرى، تقول:

أيُّ صوتٍ له شذى؟　　أي صمتٍ له حِكَم؟

أيُّ بدءٍ له مدى　　يطلبُ الأبعدَ الأتم؟

لا السؤال استراح،لا　　أفصحَ الردُّ،لا وَجَمْ

تحتسي كلُّ لحظةٍ　　صمتَها يبدأ النغمْ[2]

تردَّدت في الأبيات السابقة كلمة "الصمت"،وما صاحبها من "سكوتٍ" و"غصّةٍ"، وما يمكن أن يقرب منها من "هجسٍ" و"مناجاةٍ" خفيين ، لتشير جميعها إلى محاولة الشاعر الدائبة الخروج من دائرة "الصمت" التي تحيط به من كل جانبٍ، وترغمه على كتم صوته،وكبت شعوره،وعدم التعبير بأيِّ حالٍ من الأحوالِ عمّا يجيش في صدره من حنقٍ وسخطٍ ورفضٍ لزمانه وما يدور فيه من قمعٍ وكبتٍ للحريات. فهو يرفض "زمن الصمت" هذا الذي يُعطي الحرية "للصراصير" والشراذم من الناس الذين يتملّقون إلى السلطة، ويتسلّقون إليها أعناق الشرفاء الذين تَخنُق الغصة حلوقهم، وتُلجم أفواههم، وتُطفئ أنوار كراماتهم.

إن الشاعر يرفض كل هذا الذل والهوان، ويرفض الصمت الظالم الذي طال كل شيءٍ من إنسانٍ وحيوانٍ وجماد. وهو يتمرّد على طغيانه الذي ربّما أقعده فترةً من الوقت ليعود بعدها أكثر قوةً وحماسًا إلى استقبال زمانٍ آخر يكسر "رهبة الصمت"، ويردّد بصوتٍ عالٍ مسموع :" ما ابتلعتُ سكوتي لا ولا أتقن السكوت ابتلاعي" ،فأنا هنا،

---

[1] زمانٌ للصمت، كائنات الشوق الآخر، ص ٩٥ – ١٠٦ .

[2] آخر الصمت، كائنات الشوق الآخر، ص ١٤٦ – ١٤٧ .

وسأصرخ بأعلى صوتي ،مبشرا بانتهاء القمع والصمت،وبابتداء عهد الحريات والتعبير عن كل ما يجيش في صدور الشرفاء الذين سينتصرون يوما ما ،وسيعلو صوت الحق، ومخرسا ألسنة الخونة الأدعياء.

إذن،فتكرار "الصمت" وأشباهها يشير إلى:

شعور سلبي:

- الشعور بالخوف والحيرة.
- السقوط في مدفن السكوت المطبق.
- الشعور بظلم الأحرار ومحاباة الخونة.
- الإحساس بالقمع والإجبار على التزام الصمت.
- الإحساس بالرهبة.
- فقدان قيمة الصمت والكلام، وعدم التفريق بينهما.
- السؤال التائه دون رد.
- استمرار الصمت و"النغم" باستمرار الحياة.

شعور إيجابي:

- تعظيم الذات.
- تحقير الآخر.
- التصدي والمواجهة.
- الإيمان بحتمية الخلاص.

ونتيجة الشعورين

- كثرة تداعيات الشعور السلبي في النفس وقلة الشعور الإيجابي.
- طغيان الجانب السلبي على الآخر الإيجابي
- التذبذب بين الشعورين، ومحاولة الموازنة بين الصمت والكلام حسب أوضاع الحياة ومقتضياتها.

* * *

سيمائية العناوين ومقدمات القصائد وهوامشها

أ. سيمائية العناوين:

إذا كان (العمل الأدبي) بعلاماته اللغوية المتعددة وقواعد تركيبه المتنوعة يعد (علامة) أو (رمزا) من ناحية إنتاجيته الدلالية،فإن إنتاجية (العنوان) الدلالية –رغم ضآلة عدد علاماته واشتغال قاعدة تركيب واحدة في تنسيقها غالبا– "تجعلنا نعده بمثابة عمل نوعي، لا بد له من نظرية تضيء جوانبه وأبعاده، ومنهج قادر على تحليل بناه ووظائفه"[1]. وإن البحث عن مضمون معين لهذا العنوان الأدبي – أو الشعري على وجه الخصوص– ليمكن أن يتشعب ويتسلسل إلى البحث عن مضامين أخرى ذات علاقة بذلك المضمون الأصلي.

وإذا جيء إلى عناوين دواوين الشاعر "عبد الله البردوني" الاثني عشر فسيلحظ أنها تمثل مسارا لرحلته الشعرية الطويلة التي ابتدأها "من أرض بلقيس" مرتحلا "في طريق الفجر" لتحقيق حلم "مدينة الغد" التي سيهديها ذات يوم "لعيني أم بلقيس"، ثم ناويا "السفر إلى الأيام الخضر" تقابله "وجوه دخانية.. في مرايا الليل" لتسلمه إلى "زمان بلا نوعية" يتخبط فيه بين "ترجمة رملية.. لأعراس الغبار" و"كائنات الشوق الآخر " و"رواغ المصابيح"، ليصبح بحق "جواب العصور" الذي يفضل الراحة قليلا من عناء السفر و انتظار "رجعة الحكيم بن زائد" ليبثه شكواه، ويتأمل حكمه،و ينفذ وصاياه...

وبهذه الرحلة الطويلة التي امتدت قرابة ثلاثين عاما – بدءا بالديوان الأول الذي أصدره عام (١٩٦١م) إلى الأخير الذي صدر عام (١٩٩١م) – أصبح "البردوني" "رغم مصاعب الرحلة وربما بفضل مصاعبها واحدا من شعرائنا العظام ليس في اليمن فحسب بل وفي وطننا العربي الكبير"[2].

---

[1] محمد الجزار. العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي،ص٢٣.

[2] عبد العزيز المقالح في تقديمه لديوان عبد الله البردوني، ص١٤.

وبالرجوع ثانية إلى عناوين الدواوين وقصائدها للدراسة يلحظ أن كل عنوان ديوان منها قد حمل عنوان قصيدة من الديوان نفسه (أو العكس)، كما يلحظ أن عناوين القصائد الأخرى – غير قصيدة الديوان- قد جاءت في الأغلب ملائمة لموضوع الديوان متمشية معه.

إذن، فإن أهم ما يلحظ في عناوين الدواوين الاثني عشر هو اشتراك كل ديوان مع قصيدة فيه نفس العنوان.

وعليه، فيمكن أن تكون قصيدة الديوان هي المفتاح –في الأغلب- لفهم مضمون الديوان الشعري ككل والمنطلق الذي اختاره الشاعر منذ البدء لتحديد سيره في بقية العمل الشعري. وسيتم اختيار ثلاثة نماذج من عناوين الدواوين الاثني عشر؛ وهي الديوان الأول والسابع والثاني عشر، للتأكد من اشتراك عنوان الديوان مع قصيدته، ولتأكيد أهمية قصيدة الديوان "المفتاح"، ثم اختيار نماذج مختلفة من كل ديوان من الدواوين الثلاثة المختارة لتأكيد انخراط معظم أعمال الديوان تحت عنوانه ومضمونه..

في قصائد الديوان الأول "من أرض بلقيس" الإحدى و الستين التي أتت مبشرة بميلاد شاعر يخرج "من أرض بلقيس"، يملأ الدنيا و يشغل الناس، ويحاول أن يلفت الأنظار إليه، ويبرهن على رسوخ قدمه في عالم الشعر، وعلى حبه لوطنه، وانشغاله بفلسفة الحياة ومجابهة همومها... ومن عناوين هذه القصائد – على سبيل المثال- يمكن ذكر: "من أرض بلقيس"، "هذه أرضي"، "الشاعر"، "أنا والشعر"، "روح شاعر"، "أنا"، "راهب الفن"، "محنة الفن"، "فلسفة الجراح"، "راهب الفن"، "مع الحياة"، "من أغني"، "أمي"، "شعري"، "أنا الغريب"، "هموم الشعر"، "مدرسة الحياة"، "لا تسل عني"، "تائه"، "الربيع والشعر"... وغيرها.

يبدأ "البردوني" الشاعر ديوانه الأول "من أرض بلقيس" بقصيدة الديوان "من أرض بلقيس" وبعبارة: "من أرض بلقيس"، وينتهي من القصيدة بالعبارة نفسها: "من أرض بلقيس".. وما ذلك إلا إشارة واضحة لما يود أن يعبر عنه من اعتزازه بنبوغه الشعري وبوطنه الحبيب الذي شكل المهد الأول لهذا النبوغ.. يقول:

من أرض بلقيس هذا اللحن و الوتر   من جوها هذه الأنسام و السحر

من السعيدة هذي الأغنيات و من   ظلالها هذه الأطياف و الصور

من خاطر "اليمن" الخضرا ومهجتها — هذي الأغاريد والأصداء و الفكر

يــا أمي اليمن الخضــرا وفــاتنتي — منك الفتون ومني العشق والسهر

هــاأنت في كل ذراتي وملء دمــي — شعر "تعنقده" الذكرى و تعتصر

ما ذلك الشدو ؟ من شاديه؟ إنهما — من أرض بلقيس هذا اللحن والوتر[١]

إذن، فـــ"من أرض بلقيس" تشير إلى:

(١)عنوان الديوان. — (٢) عنوان القصيدة.

وبالنظر إلى كلمات هذه الجملة سيلحظ أن :

من: حرف جر يشير إلى تأكيد البدء والخروج.

أرض: اسم مجرور يشير إلى تأكيد أساس ومصدر البدء والخروج.وهو مضاف.

بلقيس: مضاف إليه يشير إلى تخصيص الأرض بأرض "بلقيس" اليمنية وليس أي أرض أخرى. و"بلقيس" هي ملكة "سبأ"في عهد سيدنا سليمان –عليه السلام–، وقد اشــتهرت في التاريخ بالذكاء والحنكة والدهاء، وقامت وقومها بالإسلام لرب العــالمين بعــد أن عبــدوا الشمس من دون الله.. ويشير اسم "بلقيس" إلى الاعتزاز بعظمة اليمن وتاريخ ملكه وملوكــه الذين شيدوا حضارات عظيمة يشهد بريادتها التاريخ.

وقد جاء تكرار هذه الجملة ليشير إلى:

- التنبيه إلى حضور الذات الشاعرة.
- التنبيه إلى مكان وجود الذات الشاعرة.

} التركيز على المتلقي: وظيفة إفهامية

- تأكيد اعتزاز الذات بشعرها.
- تأكيد اعتزاز الذات بوطنها.

} التركيز على المرسل: وظيفة انفعالية

* * *

وفي قصيدة "أنا و الشعر" يقول مفتونا بذاته النابغة المخلدة في عالم الشعر والنغم:

قيثارتي أنت أم الشعر لم تلدي — إلا غنا الخلــد أو لحن البطولات

---

[١] ص ٥٥-٥٨.

أودعت نجواك آيات النبوغ فيا ... قيثـــارتي لقني التـــاريخ آيـــاتي

وغردي بخيـــالاتي العذاب فما ... حقيقة السحر إلا من خيـــالاتي

قيثـــارتي إنني ابن الشعر أنجبني ... للخلد، للعبقريـــات الفتيـــات

يفنى الفنا! و أنا و الشعر أغنية ... على فم الخلد يا رغم الفنا العاتي

أحيا مع الشعر يشدو بي وأنشده ... والخلد غاياته القصوى و غاياتي[1]

إذن، فعنوان القصيدة:"أنا والشعر" يتكون من:

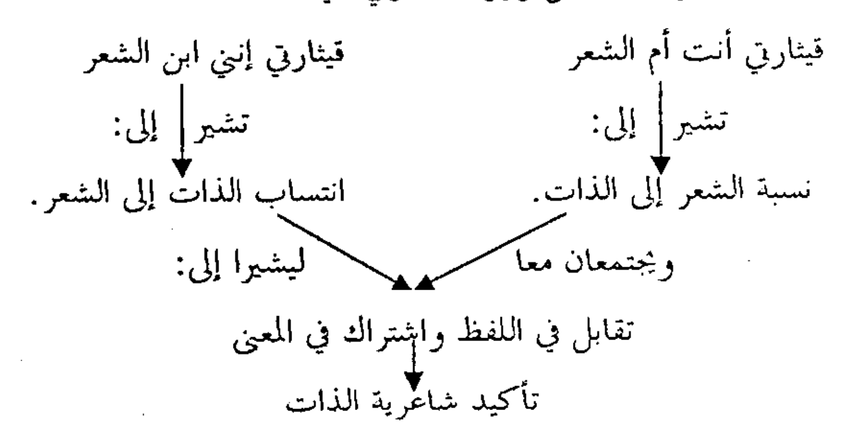
أنا: ويشير إلى تأكيد حضور الذات منذ البداية. (طغيان الأنا)

و: واو المعية وتشير إلى تأكيد الاشتراك في صفة ما بين المصطحبين، وهما هنا "أنــــا" و"الشعر". وكأن الذات والشعر قد أوشكا أن يصبحا شيئا واحدا لشدة صحبتــــهما الــتي اقتصرت عليهما فقط دون غيرهما.

الشعر: ويشير إلى تأكيد شاعرية الذات المطلقة التي نتجت عن "مصدرية" الشـــعر. وكأن الذات قد حوت الشعر كله ونبغت فيه وعبرت عن حالها معه.

وقد تضمنت القصيدة كثيرا من الإشارات الدالة على قوة حضور الذات واعتزازهـــا بنبوغها الشعري الخالد، ومنها:

-قيثارتي: تكررت ثلاث مرات مع الإضافة إلى ياء المتكلم، لتأكيد تخصيص القيثـــارة بالذات الشاعرة لا بغيرها.وهنا تفصيل ورود "قيثارتي" في الأبيات:



[1] ص ١٢٧-١٢٨.

قيثارتي لقني التاريخ آياتي تشير إلى ← { تأكيد اعتزاز الذات "بآياتها" الشعرية
التي ينبغي أن "تلقن"الآخرون للإفادة منها!

- كما وردت إشارات أخرى تؤكد اعتزاز الذات بنبوغها الشعري، ومنها:
غنا الخلد، لحن البطولات، غردي، خيالاتي العذاب، السحر: تشير إلى رومانسية الذات.

إنني ابن الشعر أنجبني للخلد،للعبقريات.
يغني الفنا!
وأنا والشعر أغنية على فم الخلد يا رغم الفنا العاتي } المبالغة في تعظيم الذات

* * *

وفي قصيدة "أمي" لا ينسى الشاعر -وهو يودع أمه الثرى بقلب حزين ودمع سخين- أن يبثها أساه مختلطا ببشراه التي طالما حلمت بها في أن يصبح شاعرا ذائع الصيت:

هاأنا يا أمي اليوم فتى — طائر الصيت بعيد في الشهاب
أملأ التاريخ لحنا وصدى — وتغني في ربا الخلد ربابي
فاسمعي يا أم صوتي وارقصي — من وراء القبر كالحور الكعاب
هاأنا يا أم أرثيك وفي — شجو هذا الشعر شجوي وانتحابي[1]

إذن، فعنوان القصيدة الظاهر هو:"أمي". وفيه ياء لنسب:إشارة إلى "الأنا".
أما عنوان القصيدة "الباطن" فهو: "أنا".

وقد ورد في القصيدة ما يدل على طغيان حضور الذات على عنوان القصيدة وموضوعها رغم الرثاء الظاهر، ومن هذه الأدلة ما يلي:
هاأنا: تكررت مرتين بهاء التنبيه والمنبه له، وبدأت القصيدة وانتهت بها.
طائر الصيت ،بعيد في الشهاب، أملأ التاريخ لحنا، تغني في ربا الخلد ربابي: كلها إشارات على فخر الذات بشعرها الذي ملأ الأرجاء.

---

[1] ص ١٤٣.

يصل "البردوني" في ديوان "زمان بلا نوعية "إلى حقيقة هذا الزمن السديمي الغريب الذي يعيشه،وما فيه من تمرد على القيم و العادات التي تربى عليها، ومن خروج على المألوف من الأشياء حتى أضحى الباطل حقا و الموت حياة و السيئ حسنا..لذا فإن هذا الزمن هو زمن مقطوع عن غيره من الأزمنة المألوفة؛ إذ لم يشبهه ماض، ولا يضارعه حاضر،وربما لن يجاريه مستقبل!!! والكل فيه ضائع مع فقدان الهوية والنوعية الزمانية والمكانية والذاتية.

وقد أتت عناوين قصائده معبرة عن هذه الحالة،كما في:

"مغني الغبار"،"وجه الوجوه..المقلوبة"،"الجدران الهاربة"،"الحبل..العقيم"، "بغيض العمشي"،" سباعية الغثيان الرابع"،"زمان بلا نوعية "،"آخر المـوت"،"فكريات رصيف متجول"،"تحولات أعشاب الرماد"،"استقالة الموت"...وغيرها.

ففي قصيدة الديوان "زمان بلا نوعية" يلحظ مدى الاضطراب النفسي الذي يعانيه الشاعر وسط هذا الزمن العجيب الذي لا يقوى على مجاراة أحداثه، فيلجأ إلى مرحلة الشك بنفسه وقذفها بما لا تحب من الصفات، ومحاولة إجبارها على تغيير مفاهيمها والانسلاخ من قيمها علها تستريح !! ووسط هذا الإحساس المرير بالاغتراب عن النفس والزمن يحاول جاهدا الهروب من هذا الضياع بتجرع كؤوس الردى و النسيان وإن كان الثمن التضحية بالأمجاد التي بناها... وبالإنسان !!

أنوي أعب الكأس،يدنو شهيد	يصدني، أنوي، ينـادي فقيد
الكأس تمسي في يدي أيديا	ملامحـا،أعرفهـا، أستعيـد
كانوا فرادى،فالتقوا في الردى	لكي أرى الموت الحبيب الوحيد
يا كأس هل أحسو؟حذار احترق	اشرب إلى أن تنطفي يـا بليـد
لا ترتشفها، لست من أهلها	ذقها،إلى كم أنت صاد وحيـد[1]

وبعد هذا الصراع بين النفس والكأس يأتي التصريح بهذا الضياع الذي سببه وجود الذات في "زمان بلا نوعية":

---

[1] ص ٧٣-٧٤.

يا كأس لا أسوى جناك ابعدي	إني –كما تحكين– وغد عنيـــد
أريد مـــاذا ؟ يا زمـــانا بلا	نوعيـــة، لم يدر مـــاذا يريـــد
يمضي و لا يمضي،ويأتي ولا	يأتي، يولــــي، ثم يبدو وليـــد
يقول يعطي كل شيء ؟ نعم	لكن أعند الزيف شيء مفيـــد ؟
هل جد شيء غير أن المنـــى	كانت وعودا فاستحالت وعيـــد
وكان يدري العبد مأســـاته	و اليوم لا تدري عبـــد العبيـــد[1]

إذن، فالعنوان "زمان بلا نوعية" يحمل:

عنوان الديوان ← → عنوان القصيدة

ويشير إلى:

- التركيز على الزمن (لا الذات كما في الديوان الأول).
- نفي صفة النوعية عن الزمن وهذا يشير إلى مغايرة المـألوف في الوصف.
- سلبية الزمن.
- إبراز موقف الذات الرافضة لهذا الزمن.
- إحداث نوع من الدهشة.
- طلب توضيح رؤية الذات لزمنها.

ويمكن من القصيدة ملاحظة سلبية هذا الزمن وموقف الذات الرافضة له والضائعـة في متناقضاته عن طريق الإشارات التالية:

(أ) الإشارات الدالة على تشتت الذات وضياعها:

- أنوي، يدنو، يصدني، ينادي: تتابع الأفعال في تسارع متعال، وهـــذا يشـــير إلى ← تشتت الذات وحيرتها.

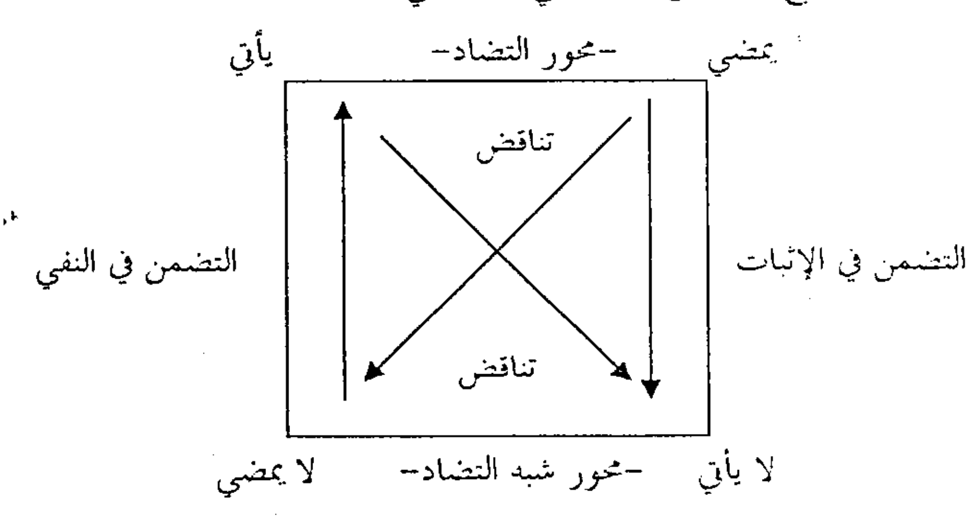
---

[1] ص ٧٥-٧٨.

- هل أحسو، حذار، احترق، اشرب، لا ترتشفها، ذقها:تشير إلى: تخبط الـــذات بين الإغراء بالشرب والتحذير منه.
- تكرار كلمة "الكأس": يشير إلى محاولة الهروب بالسكر ونسيان الواقع.
- الكأس تمسي في يدي أيديا، ملامحا، أعرفها،أستعيد: تشير إلى مطاردة المــــاضي الصادق ولتسوق ذكرياته في المخيلة.
- بليد، وغد،عنيد: تشير إلى تعنيف الذات لمغايرتها واقعها.

(ب) الإشارات الدالة على سلبية الزمن:

- زمان بلا نوعية: عنوان القصيدة الذي ورد ضمن كلمات القصيـــدة ليشـــير إلى تأكيد انقطاع هذا الزمن عن سواه من الأزمان وصعوبة إيجاد وصف يعبر عنه.
- لم يدر ماذا يريد:يشير إلى عدم وجود هدف محدد لهذا الزمن.
- يمضي ولا يمضي ، ويأتي ولا يأتي، يولي ثم يبدو وليد: تشير إلى تناقض أفعال هـــذا الزمن. ويمكن هنا توضيح العلاقات بين "يمضي ولا يمضي ، ويأتي ولا يأتي" عـــن طريق مربع "جريماس" السيماني كما يلي:



- الزيف: ويشير إلى هذا الزمن: الزيف = زمن بلا نوعية.
- وعيد، مأساة، عبد العبيد، كان يدري المرء واليوم لا يدري: تشـــير إلى بعـــض تداعيات هذا الزمن على أهله.

وفي قصيدة"وجه الوجوه..المقلوبة"يؤكد الشاعر على تساوي الأضداد والمتناقضات لديه، وانقلاب الحقائق رأسا على عقب في هذا الزمن المقلوب:

الرقم العاشر كالثاني	الواحد ألف، ألفان
وسوى المعدود كمعدود	وسوى الآني مثل الآني
الألف، الصفر، بلا فرق	سيان الأعلى، و الداني
سيان القاتل و الرائي	سيان الشامت و الجاني
لا فرق -برغم الفرق- هنا	وهنا وهنالك سيان[1]

إذن، فعنوان" وجه الوجوه..المقلوبة" يشير إلى:

-انزياح منذ البدء بسبب الخروج عن المألوف في غرابة إضافة الوجه إلى الوجوه، ثم وصفها بالمقلوبة، لينتج عنها صعوبة تكوين صورة واضحة عن مجريات هذا الزمن وحقائقه المقلوبة الظاهرة على الوجوه التي تعد مصدر الانطباع الأول عما تضمر من معان.

-إثارة الدهشة والمفاجأة من هذا الانزياح، وذلك بترتيب كلمات العنوان على النحو السابق، ثم من تلك النقاط الفاصلة بين المضاف والمضاف إليه "وجه الوجوه"-وهو إما مبتدأ: (وجه الوجوه المقلوبة هو عنوان هذه القصيدة)، أو خبر: (عنوان هذه القصيدة هو وجه الوجوه المقلوبة)- وبين الصفة المفردة للوجوه، وهي كلمة "المقلوبة"، وكأن في ذلك تمهيد نفسي لمفاجأة المتلقي بهذا الوصف غير المسبوق وغير المتوقع في أكثر الأحيان. وعليه فيمكن أن تأتي هذه النقاط الفاصلة بين "وجه" و"الوجوه المقلوبة" لتفاجئ أيضا بإضافة هذا "الوجه" إلى "الوجوه" لا إلى "الرأس" أو "الإنسان" أو غيرها من الصورة المعقولة المتخيلة.

-التنفير منذ البدء من هذا الزمن ذي الوجوه المقلوبة والحقائق المغلوطة، وتوقع مجيء مضمون القصيدة على هذا النحو .

وقد جاءت أبيات القصيدة ومحتوياتها لتؤكد هذا الانزياح والتناقض في مجريات الحياة ضمن زمن لا نوعي ووجوه مقلوبة.[2]

---

[1] ص ١٧-١٩.

[2] انظر تفصيل ذلك في سيميائية المفارقة في شعر البردوني.

وفي قصيدة "آخر الموت" يتابع الشاعر وصف حاله وهذا الزمن قائلا:

ليس بيني و بين شيء قرابـــة	عالمي غربة، زمـــاني غرابـــة
ربما جئت قبل، أو بعد وقتي	أو أتت عنـــه فترة بالنيـــــابة
غيرت وقتها الفصول،أضاعت	أعين الشمس و النجوم الثقـــابة
جاء من يسبحون من غير ماء	وعلى المـــاء يزرعـــون الكتـــابة
يا زمانا من غير نوع تساوت	مهنة الموت و احتراف الطبـــابة
ينمحي الفرق بين عكس و عكس	حين ينسى وجه الصواب الإصابة
يرتقي الذابحون، يهوون ذبحي	استوى الحكم—يا مدى—والقصابة
أصبح الطيب مقتل النبت، أضحت	مهنة الأستـــذات قتـــل النجـــابة[1]

إذن، فإن العنوان "آخر الموت" يشير إلى :

- مساواة "الموت" بـــ"زمن بلا نوعية"؛ لما فيه من مجريات لا يقدر المرء على تحملها، وكأن الزمن قد أصبح موتا يترصد الضحايا الذين يتساقطون بين يديه واحدا تلو الآخر.

- الرغبة في الخلاص من هذا الزمن المميت وانتظار انتهائه إلى "آخره".

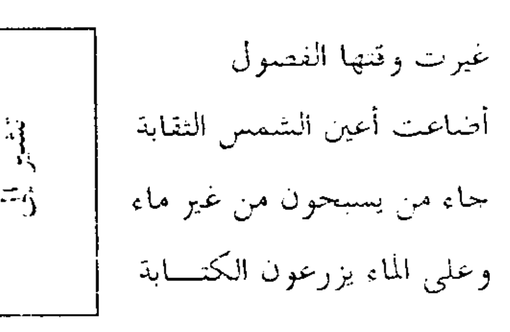
وقد جاءت في القصيدة إشارات دالة على مضمون القصيدة المنخرط تحت المضمـــون الأكبر للتعبير عن "زمان بلا نوعية"، ومن هذه الإشارات ما يلي:

ليس بيني وبين شيء قرابة
عالمي غربة، زماني غرابة
ربما جئت قبل، أو بعد وقتي
أو أتت عنـــه فترة بالنيـــــابة

انقطاع صلة الذات بزمنها
وهذا يشير إلى
الضياع والضدية

---

[1] ص ٨١-٨٢.

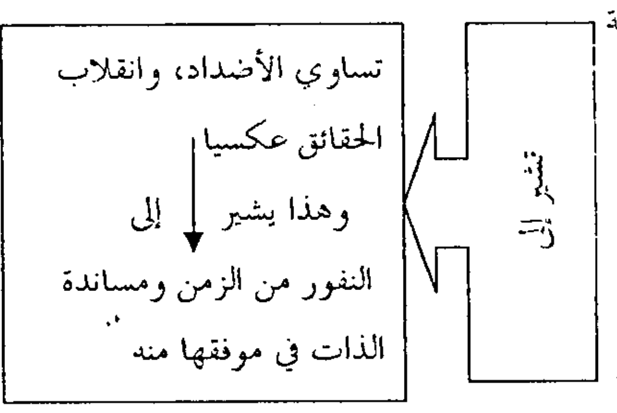


غيرت وقتها الفصول
أضاعت أعين الشمس الثقابة
جاء من يسبحون من غير ماء
وعلى الماء يزرعون الكتـــابة

بعض ما يجري في هذا الزمن
من تناقضات لا يقبلها العقل
وهذا يشير إلى
النفور من الزمن

يا زمانا س غير نوع : فيه تصريح بعنوان الديوان في القصيدة.

تساوت مهنة الموت واحتراف الطبابة
ينمحي الفرق بين عكس و عكس
يرتقي الذابحون، يهوون ذبحي
استوى الحكم—يا مدى—والقصابة
أصبح الطيب مقتل النبت،
أضحت مهنة الأستذات قتل النجابة



تساوي الأضداد، وانقلاب
الحقائق عكسيا
وهذا يشير إلى
النفور من الزمن ومساندة
الذات في موقفها منه

*　　*　　*

في ديوانه الأخير" رجعة الحكيم بن زائد" يرجع الشـــاعر بذاتــه إلى الـــوراء قليـــلا ليستعرض بعض الذكريات وما قابل من محن وويلات، واقفا على قبور الموتـــى والشـــهداء وأطلالهم الدارسة، مسترجعا بعض الحكم و التقاليد و الأعراف وما يتخللـــــها مـــن العـــبر والعبرات، راثيا ماضيه الذي كان يحمل أصدق المعاني ويتحلى بأكرم الأخلاق التي كـادت أن تندثر في حاضره هذا...

ومن عناوين قصائد هذا الديوان المعبرة عن ذلك يذكر مثلا: "حضنان المآتم "، "رجعـة الحكيم بن زائد"، "ليلة نعي محمد الحيمي"، "قافلة النقاء"،"محشر المقتفين"، "مقتـــل فصـــة"، "عشرون مهديا"،"انتحاريون"، "ثلاثة رؤوس على رأس رمح"، "الحكيم البلدي"، "عـــراف المغارتين"...إلخ.

في قصيدة الديوان "رجعة الحكيم بن زائد" التي تعد الأطول بين أخواتها(١٥٧ بيتـــا) يتخيل الشاعر حكيم الريف اليمني "علي بن زائد" وقد عاد إلى الحياة مرة أخرى ليفاجأ بمـــا

حوله من تغيرات كبيرة لا يقدر على استيعابها، وبما يلاقيه من نكران الناس له وقد كان من أشهر حكماء عصره المشهود لهم بالخبرة و الدراية بأمور الحياة ومواسم الزراعة والحصاد...يعود ليجد النفوس غير النفوس والعادات غير العادات ؛فلا احترام ولا تقدير لمن كانوا يعدون رموز الخير والبركة،ولا إبقاء على تلك القيم الفضلى التي كان يتميز بها أهل الريف اليمني ذوو القلوب الخيرة الرحيمة، ولا معرفة لهم بأمور الفلاحة وما شابهها؛ فقد أصبحت لديهم من القديم الذي لا قيمة له في هذا العصر التقني الحديث الذي يعتمد على الآلة الصماء التي حلت محل العقول الخبيرة والمعارف المتراكمة جيلا بعد جيل...إلخ.

يعود الحكيم،إذن، ليجد كل شيء قد تغير،وليقول الشاعر على لسانه راويا، محاورا، متسائلا:

من أين؟ من باب الذي ما ابتدا	أزمعت أرمي بي دما،أو ندى
بداية من آخر المنتهى	شبيبة من خلف شيب الردى
طلعت مما كان قبري الذي	أمسى قبورا نوما سهدا
أهفو إلى من لست أدري، وهل	أجيب صوتا أو أنادي الصدى؟
هل كنت في عصر بلا دولة ؟	فوضاه أرقى من نظام المدى
كان يؤدي ما عليه بلا	أمر، ويصبيه تمام الأدا
كالأرض كنا نستدر السما	لكي ترى شهب الثرى صعدا
الآن، هذا عالم غير ما	عهدته، أغشاه كي أعهدا
يا صاحبي، ما عنونت دهشة	وجها، ولا من مد نحوي يدا
يدرون متني أن من أودعوا	تحت الحصى، أمسوا حصى ركدا[1]

إذن، فعنوان "رجعة الحكيم بن زائد" يشير إلى:

- عنوان الديوان (العام) الذي يشير إلى الرجوع إلى الماضي "الحكيم".

---

[1] ص١٢-١٤.

- عنوان القصيدة (الخاص) الذي يشير إلى الرجوع إلى أيام الحكيم واسترجاع بعض أحكامه.

وتشير كلمات العنوان تفصيلا إلى معان كثيرة، منها:

- إشارات كلمة "رجعة":

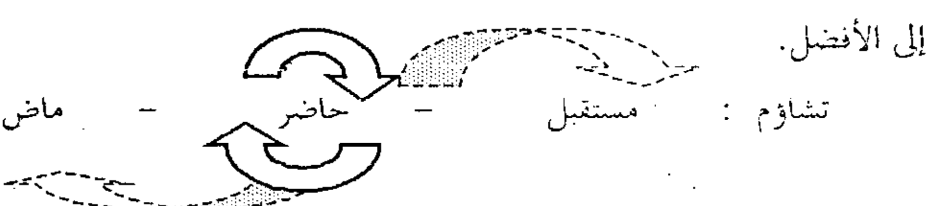
- طلب الماضي واسترجاع ذكرياته الخالدة في النفس.
- النظر إلى الخلف (العام)، ثم تخصيص هذا النظر بطلب التركيز على الماضي الجميل واسترجاع ذكرياته الخالدة في النفوس.
- فقدان ما يدعو إلى التقدم نحو الأمام في العصر الحاضر (العام)، ثم تخصيص هذا الحاضر باتصافه بالتنكر للماضي ومخالفته له في كثير من الأمور.
- وعليه فإن اختيار كلمة "رجعة" قد يشير في الغالب إلى "التشاؤم" من سلبية الحاضر وعدم استفادته الجادة من خبرات الماضي، وتقهقره إلى (الخلف)، دون وجود ما يدعو إلى "التفاؤل" بالتقدم نحو المستقبل (الأمام)، لذلك كان ارتداد الشاعر إلى ماضيه نابعا من خيبة أمله في حاضره .

ويمكن أن تقرب هذه الرؤية بالشكل التالي:

تفاؤل = مواكبة العصر بالتقدم نحو المستقبل المبشر بالخير + الاستفادة من الماضي العريق.

تفاؤل : مستقبل – حاضر – ماض

تشاؤم = التخلف عن ركبة التقدم نحو المستقبل + التخلي عن الماضي العريق وعدم الاستفادة من خبرات الآباء والأجداد + الثبات السلبي على الحاضر الضائع وعدم محاولة تغييره إلى الأفضل.



- قد يكون اختيار كلمة "رجعة" دون كلمة "عودة" – مثلا– مشيرا إلى كثرة استخدام عامة الشعب اليمني، وهم المعنيون بهذه الرجعة أولا. كما أن فيها مناسبة لمضمون القصيدة –وغالبية قصائد الديوان– من استخدام كلمة متداولة شعبيا في الحديث عن شخصية معروفة شعبيا أيضا، وعن أحداث شعبية وقعت في المجتمع اليمني، وفي الزمن الماضي على وجه الخصوص، وزخرت بها قصيدة الديوان ومعظم القصائد الأخرى فيه.

- إشارات كلمات "الحكيم بن زائد":

- قد يكون اختيار كلمة "الحكيم" –وهي صفة في الأساس– دون كلمة "علي" – وهي اسم الموصوف (علي بن زائد) المشهور بالحكيم– راجعا إلى غلبة الصفة على الموصوف حتى استغني بها عنه، وأبدلت مكانة للدلالة المتعارف بها عليه.
- وفي هذا دليل على مدى الشهرة الواسعة التي حظي بها "الحكيم علي بن زائد".
- كلمة "الحكيم": كلمة من الموروث اليمني، توصف بها فئة معينة اشتهرت بحكمها المأثورة المعينة على مواجهة أمور الحياة المختلفة.
- كلمة "زائد": وردت هذه الكلمة بهمزة النبرة دون الياء (زائد وليس زايد) رغم غلبة استخدام الثانية على الأولى وخاصة في المجتمع اليمني، المخاطب الأول هنا، وقد يعلل ذلك بمحاولة إرجاع الشاعر لأصل ياء "زايد" وهو الهمزة "زائد" التي تقلب ياء للتخفيف.

إذن، فالعنوان "رجعة الحكيم بن زائد" يرجع بالمتلقي إلى الموروث الشعبي اليمني، ويدعو إلى الاستفادة من خبرة حكمائه في أمور الحياة ونظرتهم الثاقبة للأمور، وفي مقدمتهم "الحكيم بن زائد". وعليه فإن في هذا عودة إلى الحكمة الشعبية بعد أن استفحل الفراغ الأيديولوجي في الوطن العربي كافة، وبعد أن فقد المثقف العربي صوته وتأثيره وهو في نهايات القرن العشرين. وقد أكد ذلك كله صدور هذا الديوان عام (١٩٩١م).

* * *

٦. سيمانية المقدمات :

لا يلجأ "البردوني" كثيرا إلى إيراد المقدمات في بداية دواوينه أو قصائده وخاصة في دواوينه الأخيرة ؛ وقد يرجع ذلك إلى اعتقاده بوضوح المضمون ووجود العنوان الذي يمكن أن يسهل على القارئ ولو تخمينا في البدء بما ستكون عليه القصيدة لاحقا، وهنا تكمن لذة القراءة ولذة النص المقروء ؛إذ يتحدى القارئ نفسه بالولوج مباشرة إلى صلب القصيدة دون مقدمات فيغوص فيها بيتا بيتا حتى يصل إلى قرارة المعنى المنشود، وقد لا يصل أحيانا إلى هذا المعنى فيعاود القراءة ثانيا وثالثا ورابعا؛ عله يظفر بشيء، وقد يصل في كل مرة معنى يختلف عن سابقه وعن لاحقه إذا تابع رحلة البحث والاستكشاف...

ورغم هذه البراعة الفنية لدى "البردوني" فإنه يحس أحيانا بضرورة تزويد القارئ منذ البدء بإشارات قد تساعده على فهم المعنى بشكل أوضح وأسرع،وبما لا يدع مجالا للبس أو سوء الفهم...

مثال ذلك ما فعله مع قصيدة "تحولات يزيد بن مفرغ الحميري " من ديوان "ترجمة رملية.. لأعراس الغبار" إذ لجأ إلى ما أسماه بـ" تأريخية..بطل القصيدة" ضمنها سبع إشلوات توضيحية بما يربو على ثلاث صفحات،متناولا فيها حياة البطل"يزيد" وما مر به من مواقف عدائية عصبية مع البيتين "السفياني و الزيادي" أثرت عليه نفسيا وتحوليا.. والشاعر بهذه المقدمة الطويلة غير المعتادة يكون قد رسم للقارئ مسارا واضحا يرتاده، ويخيره في الوقت نفسه بين الاقتصار على المقدمة التاريخية التي ارتضاها له الشاعر أو الذهاب إلى مصادر الأدب و التاريخ للتحقق أو الاستزادة...[١]

لكن الذي لا يخفى من هذه المقدمة الطويلة مدى محبة "البردوني" لشاعره "ابن مفرغ" ومحاولته الدفاع عنه –شعرا ونثرا– ولو إيحاء لا تصريحا؛ إذ يعمد إلى بعض الكلمات

---

[١] انظر –على سبيل المثال– أخبار ابن مفرغ ونسبه في الأغاني للأصفهاني،ج١٨،ص٤٢٥-٤٥٣.

٠٤ يقول في الإشارة الرابعة:"ألب (عباد) على الشاعر الدائنين، فأمر ببيع سلاحه وفرسه وأثاث بيته ثم سجنه فيما تبقى حتى اضطره لبيع الجارية والغلام من التاجر(الأرجاني)".(ص ٢٠٥) (إشارات تنفير من(عباد)، وتعاطف مع البطل)

٠٥ يقول في الإشارة الخامسة:"ابتدع له (ابن زياد) أشنع عقوبة؛ إذ سقاه نبيذا مخلوطا بالمسهل وربطه إلى خنزير وكلب وطاف به في شوارع البصرة، وبعد سجن أيام أرسله إلى أخيه (عباد) آمرا أن يمحو الشاعر بأظافره كل ما كتب في هجائهم على الجدران".(ص ٢٠٥ –٢٠٦) (إشارات تنفير من(ابن زياد)، وتعاطف مع البطل)

٠٦ يقول في الإشارة السادسة: "بعد سجنه هناك غضب له الشعب فأفرج عنه".(ص ٢٠٦) (إشارة الثأر للبطل)

٠٧ يقول في الإشارة السابعة:"أعنف هجائيات "يزيد بن مفرغ" هي تلك النونية التي استهدف بها الزياديين والسفيانيين؛ إذ شهر باستلحاق (معاوية)(يزيد بن سمية)أخا من السفاح".(إشارة الثأر للبطل)

..وعلى غرار هذه المقطوعة الشهيرة انبنت هذه القصيدة مؤرخة البطل نفسيا وتحوليا".(ص ٢٠٦ – ٢٠٧) (إشارة تعظيم لمكانة"ابن مفرغ")

هذا ما يلحظ في المقدمة من إشارات إيجابية محملة للبطل "يزيد بن مفرغ الحميري"، وسلبية موجهة ضد "البيتين السفياني والزيادي" وقد جاءت القصيدة موافقة لذلك مؤكدة لها.

* * *

وكما فعل "البردوني" مع بطله "يزيد بن مفرغ" من تأريخ ودفاع مسبق قبل الولوج إلى القصيدة، فقد فعل ذلك من ذاته المواجهة لسلطان الإمام الطاغية؛ وذلك في قصيدة "فتوى إلى غير مالك" من ديوان "جواب العصور" إذ كان قد أنشأها وبعثها من سجنه "إلى الإمام أحمد حميد الدين" عام (١٩٤٨م) وبتوقيع من "طالب معرفة". ويقول في هذه المقدمة الطويلة ذات الصفحات الثلاث أنه كان يؤمل أن يقطع الإمام رأسه حال قراءته لها، ولكن تحدث بعض المجريات التي تحول دون وصولها إليه، فيتأخر ظهورها سنوات كثيرة يحار خلالها في الديوان المناسب لها خاصة بعد الثورة على الإمام وانقضاء سببها. ويستمر هذا التأخير في

ظهور القصيدة إلى أن يدرجها الشاعر في ديوان "جواب العصور" نظرا لشدة تأكيد الآخرين له على ضرورة نشرها، وخاصة بعد انتشارها بين القراء وامتلائها بالأخطاء الخطية.[١]

إذن، فإن سبب ظهور هذه المقدمة الطويلة لهذه القصيدة هو التأكيد على أمور كثيرة، منها:

- الإشارة إلى سبب إنشاء القصيدة؛ وهو مواجهة الظالم بظلمه وإن كان الثمن قطع رأسه!
- ذكر ملابسات تأخر ظهور القصيدة في الوقت المناسب؛ من سفر الإمام وقيام الثورة واختفائها من الديوان الأول الذي كان من المخصص أن توضع ضمنه.
- الإشارة إلى سبب ظهور هذه القصيدة في ديوان "جواب العصور" رغم انقضاء مسبباتها؛ وهو امتلاؤها بالأخطاء الخطية التي استدعت ضرورة تصويبها وتقديمها إلى المتلقين على الوجه الأصح الأنسب.

إذن، فقد جاءت هذه المقدمة بكل أسبابها ومبرراتها لتمهد الطريق للمتلقي الذي ربما يفاجأ بهذا الظهور المتأخر جدا لها والممتد قرابة الأربعين عاما (من آخر الأربعينات إلى أواخر الثمانينات)!!

وكما أتت هذه الأمثلة على المقدمات الطويلة النادرة، فقد أتت أمثلة أخرى على مقدمات أقصر منها حالا وأكثر عددا، تعمل –في الغالب الأعم– على تلخيص مضمون القصيدة لها ببضعة أسطر نثرية تمهد للمتلقي طريقا مضاء بالإشارات الموضحة التي تضمن له تلقيا سليما دون مزالق تذكر.

من ذلك قوله في تقديم قصيدة "عروس الحزن" من ديوان"من أرض بلقيس": "منزلها الكبير بجوار منزلي الصغير، وقد لفني وإياها عاطف الحنان والحنين فتلاقينا على بعد. تظل تغني، وأظل أصغي إلى أغانيها، وصوتها يتعثر في دمعها، ودمعها يتحشرج في صوتها، وفي نغماتها تتحاضن الدموع والترنم، كأن صوتها عود ذو وتر واحد، بعضه يبكي وبعضه يغني."[٢]

---

[١] انظر تفصيل المقدمة، ص١٦٧-١٦٩.

[٢] ص ٩٧.

ويحس المتلقي من عنوان القصيدة "عروس الحزن" أن المضمون سيكون حزينا نوعا ما ولو لم يقم الشاعر بهذا التقديم؛ إذ جعل إضافة "العروس" وما قد تثير من فتنة وجمال وفرح إلى "الحزن" وما يحمل من إيحاءات الألم والبكاء والحرقة. ويقوى هذا الإحساس بالحزن عندما يقف المتلقي على هذه المقدمة القصيرة المكتملة المعنى والمجسدة لما ستكون عليه القصيدة من حزن ينبع من الصوت الشجي الحزين لتلك الفتاة "العروس"، ثم يتأكد هذا الشعور البدئي بالصوت الشجي المحزن عند الشروع بقراءة أول بيت من القصيدة:

صوتها دمع وأنغام صبايا وابتسامات وأنات عرايا[1]

ويستمر هذا النغم الحزين المعزوف على كافة أوتار القصيدة حتى يصل إلى حنايا الشاعر المثخنة بالجراح والشكوى والتي تجعله يردد بصوت حزين نابع منه هذه المرة:

أنا حرماني وشكوى فاقتي أنا آلامي ودمعي وأسايا

لم يرع قلبي سوى قلبي أنا لا ولا عذبني شيء سوايا

جارتي، ما أضيق الدنيا إذا لم تشق النفس في النفس زوايا[2]

وعليه فقد تأكد من عنوان القصيدة وتقديمها المضمون مدى الحزن المسيطر على النص بأكمله، ولكن مخالفة التوقع قد تكمن هنا في أن الحزن الظاهر الذي كان يتوقع أنه محيط بتلك "العروس" وأن الشاعر قد حاول التخفيف عنها هو في حقيقة الأمر حزن صادر عن ذات الشاعر نفسه، وأن "عروس الحزن" تلك ما هي إلا رجع لصدى حزنه هو. وهذا ما صرح به في آخر أبيات القصيدة.

وعلى هذا النوع من المقدمات تأتي مقدمات قصائد من مثل: "أثيم الهوى" من ديوان "من أرض بلقيس"، "وهكذا قالت" و "مع الحياة" و"حيرة الساري" من الديوان نفسه، كما تأتي قصائد: "صراع الأشباح" و"لا تسألي" و"قصة من الماضي" و"كلنا في انتظار ميلاد فجر" و"جريح" من ديوان "في طريق الفجر".

---

[1] الصفحة نفسها.

[2] ص ١٠١.

ومن طريف الابتداءات التي بدئت بها القصائد ما جاء في قصيدة "السلطان.. والثائر الشهيد" من ديوان " زمان بلا نوعية" إذ بدئت بالتالي:

"تنبيه غير ضروري:

من البيت الأول إلى البيت ٣٣ على لسان السلطان، ومن البيت ٣٤ إلى آخر القصيدة على لسان الشهيد."

إذ يقف القارئ مستغربا ومستطرفا هذه البداية غير الاعتيادية التي يواجه بها ؛ فإذا لم يكن التنويه ضروريا فلم وضع ؟ ومن يحكم بهذه الضرورة إذن:الشاعر العارف الذي لا يحتاج إلى تنويه ؛ أم القارئ الذي ينشد المعرفة بأقل تنبيه ؟ أم أن غير الضرورة هذه نابعة من الإيمان بفطنة القارئ أو العكس كذلك ؟؟

كل هذه التساؤلات وغيرها قد تنبعث من هذا التنويه غير الضروري الذي ربما يكون إشارة مقصودة من هذا المرسل إلى متلقيه للبحث في مضمون هذه الرسالة و التأكد من مدى ضرورة التنويه أو عدمه.

ومن بين المقدمات التي أتى بها "البردوني" سريعا تلك المقدمات "المناسباتية"-المفرحة أو المحزنة- التي تستهل القصائد بذكر سببها، كاحتفال بافتتاح دار العلوم بـ"صنعاء" كما في قصيدة:"يوم العلم" من ديوان "في طريق الفجر"،أو احتفال بالمولد النبوي الشريف؛ كما في قصيدتي: "يقظة الصحراء" من ديوان "من أرض بلقيس"، "وبشرى النبوءة" من ديوان "في طريق الفجر"، أو بمناسبة قيام الثورة اليمنية؛ كما في قصيدة:"مآتم وأعراس" من ديوان "في طريق الفجر"، أو ثورات طلابية؛ كما في قصيدة: "الطريق الهادر" من ديوان "في طريق الفجر، أو نعي لصديق؛ كما في قصيدة:"مصرع طفل" من ديوان "في طريق الفجر"،"، أو زيارة رئيس لليمن؛ كما في قصيدة :"يوم المفاجأة" من ديوان "في طريق الفجر" أو مقتل شخصية، كما في قصيدة "مصارحة المأدبة الأخيرة" من ديوان "ترجمة رملية .. لأعراس الغبار"...وغيرها من القصائد.

فيبدأ الشاعر —مثلا– قصيدته "يوم العلم" بقوله:"بمناسبة افتتاح دار المعلمين بصنعاء عام ١٣٧٧هـ"[١].

ويقول في قصيدة "يقظة الصحراء": "ألقى الشاعر هذه القصيدة في حفل حافل بدار العلوم ممثلا لها بمناسبة ذكرى المولد النبوي سنة ١٣٧٦هـ".[٢]

ويبدأ قصيدة "مآتم وأعراس": بما يلي:

" ٢٩ شعبان ١٣٨٢هـ

يناير سنة ١٩٦٣م.

أذاع الشاعر هذه القصيدة من راديو صنعاء بمناسبة مرور أربعة أشهر من عمر الثورة اليمنية المظفرة".[٣]

ويقول في قصيدة "مصارحة المأدبة الأخيرة" : "قيلت بعد مقتل السادات".[٤]

ويقول في قصيدة "مصرع طفل" : " ١٩ رمضان سنة ١٣٧٨هـ

صديقي الأستاذ عبد العزيز المقالح: اتجه إليك بهذه القصيدة التي أستقيها من دمعك على طفلك الوحيد.

وهاهي القصيدة مع أجمل العزاء"[٥].

وهناك نوع آخر من المقدمات لا يعدو أن يكون توثيقا تأريخيا يذكر فيه الشاعر تاريخ إنشاء القصيدة،دون أية تفاصيل أخرى، تاركا التأويل للمتلقي في إدراك أهميته أو عدم إدراكها. ويكون هذا التأريخ طبقا للتقويم الهجري، كما في قصيدة "مروءات العدو" التي دونها بتاريخ (شوال سنة ١٣٧٨هـ)[٦]، و"بعد الضياع" (عام ١٣٧٨هـ)[٧]، و"يوم

---

[١] في طريق الفجر، ص ٥٣٩.

[٢] من أرض بلقيس،ص٦٢.

[٣] في طريق الفجر، ص ٥٨٤.

[٤] ترجمة رملية لأعراس الغبار، ص ٣٣.

[٥] في طريق الفجر، ص٤٧٣.

[٦] في طريق الفجر، ص٤٧١.

[٧] في طريق الفجر، ص٤٨٠.

المعاد" (١٨ ذو الحجة ١٣٧٨هـ)[1]، أو التقويم الميلادي؛ كما في قصيدة "زحف العروبة" (١٩٥٨م)[2]، و"الحكم للشعب" (٢٦سبتمبر١٩٦٢م)[3] – وهو إشارة صريحة إلى يوم قيام الثورة اليمنية الشعبية الشهيرة ضد الحكم الإمامي الظالم- .

وكما ذكر الشاعر التقويمين الهجري والميلادي منفصلين أحيانا فإنه قد يذكرهما معا في القصيدة الواحدة،كما ورد في قصيدة "إلى قارئي"[4]،

← (٢٢-٢-١٣٨٣هـ)
(١٤-٧-١٩٧٣م)

و"لا تقل لي"[5]، ← (٢٨-١١-١٣٨٢هـ) (٢٢-٤-١٩٦٣م) → و" في الجراح"[6]

والذي يلحظ من هاتين القصيدتين-"لا تقل لي" و" في الجراح"-اشتراكهما في نفس التاريخين مما يحث على التساؤل عن إمكانية وجود رابط بينهما جعلهما ترتبطان بنفس التاريخ الذي دونه الشاعر عامدا أو غير عامد. وبقراءتهما قراءة متأملة يستنتج اشتراكهما الفعلي في المناسبة الواحدة والجو الشعري المتشابه الذي غلف كلتيهما؛ فقد تحدثت الأولى عن تخلي الشاعر عن صديقه الذي خان وطنه مثلما خانه كثيرون غيره، ويوجه له الاتهام الصريح بهذه الخيانة قائلا له:

لا تقل لي: سبقتني لماذا؟	لا أوالي وراءك الإنطلاقا؟
لم أسابقك في مجال التدني	والتلوي:فكيف أرض اللحاقا؟

---

[1] في طريق الفجر، ص٤٨٨.

[2] في طريق الفجر، ص ٣٧١.

[3] في طريق الفجر، ص٥٥٩.

[4] في طريق الفجر، ص٢٩٥.

[5] في طريق الفجر، ص٣٩٨.

[6] في طريق الفجر، ص٥٤٧.

أنا إن لم يكن قريني كريما — في مجال السباق عفت السباقا

لا تقل: ضاع في الوحول رفاقي — وأضاعوا الضمير والأخلاقا

لم أضيع أنا ضميري وخلقي — وكفاني أبي حسرت الرفاقا

لا تقل كنت صاحبي فادن مني — لست أشري ولا أبيع نفاقا[1]

وفي القصيدة الثانية يؤكد الشاعر هذا المعنى عندما يشكو من وحدة بسبب خسرانه لرفاقه الخونة، ولكنه يعود فيعزي نفسه بانتصاره عليه رغم وحدته واكتفائه بحب وطنه والإخلاص له. يقول في هذا:

وحدي وراء اليأس والحزن — تجتربني محن إلى محن

وعداوة الأنذال تتبعني — وتغسل الأدران بالدرن

وعداي أقزام... يخوفهم — صحوي ويرتاعون من وسني

خافوا لأن الشر مهنتهم — وأنا بلا شر بلا مهن

ولأنني أدري نقائصهم — ولأنهم خانوا ولم أخن

ولأنهم باعوا عروبتهم — وعلوت فوق البيع والثمن

ورضيت أن أشقى وأسعدهم — وهج الوحول وزخرف العفن[2]

وعليه فإن من الملاحظ في أبيات القصيدتين السابقتين مدى اشتراكهما في معنى رفض الأصدقاء الخونة وإن سبب ذلك الوحدة والعداوة بين الشاعر وبينهم..

وكما جاء الاشتراك في معنى القصيدتين فقد جاء أيضا في ألفاظهما الواحدة؛ كـ"الوحول" و"البيع" و"الشراء" أو "الثمن"..

وعليه فرغم تباعد ترتيب القصيدتين في الديوان الواحد –إذ وردت الأولى في الصفحة (٣٩٨) بينما وردت الثانية في صفحة (٥٤٧) – فقد أدى التنبه إلى تاريخيهما الواحد في مقدمتيهما إلى الربط بين معنييهما الذي كان واحدا أيضا.

---

[1] في طريق الفجر، ص٣٩٨-٣٩٩.

[2] في طريق الفجر، ص ٥٤٧-٥٤٩.

ومما يمكن ملاحظته أيضا في تواريخ القصائد عامة أنها قد جـــاءت في بدايـــات قصائد الديوانين الأولين —وخاصة ديوان في طريق الفجر—وقبل الشـــروع في أول بيـــت منها، أما في الدواوين التالية فقد جاءت في نهاية القصائد وبعد الانتهاء من آخر بيت فيها. كما تبرز ملاحظة أخرى تكمن في مجيء هذه التواريخ بالتقويم الميلادي فقط دون مراوحة بينه وبين التقويم الهجري، أو إشراك لهما في نفس القصيدة كما حدث سابقا. وقد يرجـــع ذلك إلى محاولة الشاعر السير على الطريقة العصرية التي يلجأ إليها كثير مـــن الشـــعراء والأدباء بشكل عام من كتابة التاريخ في آخر القصيدة في أحيان كثـــيرة، كمـــا أنهـــم يؤرخون تلك القصائد بالتواريخ الميلادية الشائعة الاستعمال مقارنة بمثيلاتها الهجرية الـــتي تضاءل استخدامها بدرجة كبيرة عن ذي قبل.

ويمكن ذكر بعض هـــذه القصـــائد المؤرخـــة ميلاديـــا كمـــا يلـــي:"الجبـــل العقيم"(مارس١٩٧٧م) من ديوان "زمان بلا نوعية"، و"الهـــارب إلى صوتـــه"(مـــارس ١٩٨٣)من ديوان "ترجمة رملية..لأعراس الغبار"، و"زمان الصمت"(عـــام١٩٨٤) مـــن ديوان "كائنات الشوق الآخر"، و"ربيعية الشتاء"(مايو-يونيو١٩٩٠) من ديوان "جـــواب العصور"، و"انتحاريون"(١٩٩٣م) من ديوان "رجعة الحكيم بن زائد".

٣. سيمانية الهوامش:

أتت هوامش القصائد في دواوين "البردوني" بصورة أكبر مما هي عليه مقدماتهـــا أو تنويهاتها. وقد تراوحت هذه الهوامش بين شرح مفردة،أو التعريف بمكان، أو إيراد حادثة، أو تفصيل أسماء ومسميات... إلخ.

فالشتاء الشنيف في قصيدة "الشهيدة" من ديوان "مدينة الغد" هو عنيف البرد:

فأحست هناك حيا مهيضا   يتلوى تحت الشتاء الشنيف[1]

و "الغدوي" في قصيدة "أسمار.. أم ميمون" من ديوان "ترجمة رملية..لأعراس الغبار": هو مطر الصباح المصحوب بالعواصف والرعد:

---

[1] ص٩.

وهناك جاءت كل رابية برماحها، كالماطر الغدوي[١]

و "الشيح" و"القيصوم" في قصيدة "قراءة..في الكف النهر الزمني" من ديوان "ترجمة رملية..لأعراس الغبار":

هي كالتالي: "الشيح": نبات قفري يصلح مرعى وحطبا , و "القيصوم": أشهر مراعي الإبل:

"جملا" لا يرعى "شيحا" لا عهد له " بالقيصوم "[٢]

و "لبد" و "سبد" في قصيدة "من ذا بقي" من ديوان "رجعة الحكيم بن زائد":

(أزال) صحيفة،لا لقد بها (لبد)، لا لسوف (سبد)

هما كالتالي:

لبد: اسم المواشي الرائعة، السبد: النبت العميم من المراعي و الزروع،ويقال إذا طالت مدة الجدب:" لم يترك لبدا و لا سبدا."[٣]

وكما يلحظ من السابق فإن "البردوني " قد أولى اهتماما واضحا بمسميات تتعلق بالأرض والفلاحة و الزراعة من مطر ومواشي ومزروعات...إلخ، ويرجع هذا إلى عيشه وسط هذه الطبيعة وما تحويه من خضرة و ثمار،وإلى محاولته نقل هذه الصورة الجميلة إلى القارئ وإشعاره بمدى بساطتها ونقائها...

* * *

ويكثر في شعر "البردوني" التعريف بالأماكن من مدن وقرى وشوارع، وحتى جبال ووديان وقيعان، مما وقد يعزى ذلك إلى محاولته التسهيل على القارئ في معرفة الأماكن والمناطق عامة و اليمنية خاصة حتى ليبدو الشاعر في كثير من الأحيان كدليل سياحي يرشد إلى الأماكن التراثية و الأحياء الشعبية والأسواق العامة والشوارع المكتظة و الأحياء الراقية والطبيعة الخلابة...إلخ. وقد يصح هذا مع "البردوني " كثيرا لما يتمتع به من سعة أفق و غزير

---

[١] ص١٩٧.

[٢] ص١٣٩.

[٣] ص٥٣.

علم ودراية بأحوال وطنه المعشوق، حتى إنه ليعد موسوعة معرفية ضخمة تضم تاريخ اليمن و جغرافيته.

ومن الأمثلة على تعريفه ببعض هذه الأمكنة قوله في قصيدة "الديار الوافدة إليها" من ديوان "جواب العصور"، متحدثا عن ديار الأحلام:

يرى (البقع) فيها وجهه سرب أنجم   وينسى (المخا) في ضوئها أنه المخا

وتغضي لها (صنعا) كإشفاق طيع   تلقي خطابا من أبيه موبخا

ويحسبها (هران) ليلة قدرة   و(ميدي) يغني تلك جاءت لأشمخا

إذ يقول: (البقع):منطقة في شمال اليمن،(المخا): ميناء على البحر الأحمر، (هران): جبل بضاحية ذمار بالمناطق الوسطى،(ميدي): بلدة تهامية على شاطئ البحر الأحمر.[1]

وفي قصيدة "زمان بلا نوعية" من ديوان "زمان بلا نوعية" يقول عن أناس شاهدهم:

هذا قذال مده (مأرب)   وذاك وجه، لوحته (زبيد)

وفي ذيل القصيدة يقول: (مأرب): من المناطق الشرقية الشمالية،يغلب على أهلها طول القامة و النحول، وكانوا إلى قبل عشرين عاما من البدو الرحل والمزارعين الفقراء. (زبيد): مدينة في لواء تهامة،معروفة بشدة الحر، ذات تاريخ علمي وأدبي[2].

* * *

ولدى "البردوني" باع طويل ومعرفة غزيرة بعدد كبير من الشخصيات التاريخية والحديثة، المشهورة منها و المغمورة ؛ من ذلك على سبيل المثال قوله في قصيدة "الحبل.. العقيم" من ديوان "زمان بلا نوعية":

كيف عادت (أزاد) بالحب تردي   وتسن الطلاق بالموت دينا ؟

ويقول في ذيل القصيدة: (أزاد):" اسم زوجة (الأسود العنسي) الفارسية التي قتلت زوجها بالسم تنفيذا لأوامر قومها، وفي البيت – والكلام ما يزال "للبردوني"- إشارة إلى الخيانة من الداخل"[1].

---

[1] ص١٢٥.

[2] ص٧٩.

و قوله في قصيدة "ربيعية الشتاء" من ديوان "جوّاب العصور":

ماذا أُلاقي يا (ابن علوان) قل　　　يا (عيدروس) احمل معي مُثقِلي

ويُذيِّل القصيدة بقوله: (ابن علوان):" أشهر أولياء شمال اليمن بالكرامات في المعتقد الشعبي،و(العيدروس): أشهر أولياء الجنوب بالكرامات إلى حدّ التأليه"[٢].

و في قصيدة "علاقمة" من ديوان "ترجمةٌ رمليّةٌ..لأعراس الغبار" يقول:

وتعدّد (ابن العلقميّ) فهاهنا　　　قامت علاقمةٌ،هناك علاقمة

ويذيِّل القصيدة بقوله: (العلاقمة):"جمع علقمي نسبةً إلى (ابن العلقميّ) الذي خان بلاده وتواطأ مع غزاة التتار في القرن الثالث عشر الميلادي، فكانت تلك الكارثة من خيانةِ علقميٍّ واحدٍ:فكم تكون الكوارث إذا تعدّد العلاقمة ؟"[٣].

ويجمع "البردّوني" بين الاسم و المسمّى في قصائده أحيانًا كما في حديثه عن "بحّاثة نقوشٍ" في القصيدة التي تحمل اسمها " بحّاثة نقوش " من ديوان "ترجمةٌ رمليةٌ.. لأعراس الغبار" قائلا عنها:

"بوادي بنا" يُنكرون اسمها　　　وفي "الجوف" يدعونها: "عَقَنْفود"

ويُذيِّل هامش القصيدة بقوله: " "عقنفود ": اسمٌ لزوجةِ شيخ العفاريت (بدوح)، ويُطلق على كل امرأةٍ شرِّيرةٍ وعلى كل سنة قحطٍ أو كوارث"[٤].

وعليه، فإن الناظر إلى هوامش أشعار "البردّوني" بشكلٍ عامٍّ يمكنه أن يلحظ أنها قد أعطت الخطاب الشعري دلالاتٍ سيمائيةٍ عدّةٍ يمكن ذكر ما يلي منها:

١- أشارت إلى مدى سعة ثقافة "البردّوني" واطلاعه الواسع، ومعرفته الدقيقة بشؤون وطنه خاصةً وعالمه عامةً، ورغبته في توظيف ذلك لخدمة متلقيه، وتقريب ملامح الصور الشعرية ومعانيها إليه.

---

[١] ص٤٥.

[٢] ص٨١.

[٣] ص٣٢.

[٤] ص١٠٨.

٢- أشارت إلى ما يحفل به النص الشعري من إشارات تاريخية، وثقافية، وشعبية، وبيئية عدة بنيت عليها تلك النصوص.

٣- أشارت إلى استدعاء الخصوصية اليمنية التي تحفل بها تلك النصوص الشعرية مما حذا بالشاعر إلى إعطاء ملامح موجزة أحيانا ومسهبة أحيانا أخرى لتدل جميعها على وفرة المخزون الثقافي اليمني وخصوصيته في الوقت ذاته.

٤- أشارت إلى أن هذا الاستدعاء للخصوصية اليمنية يتطلب تجاوزا لحدودها المحلية إلى خطاب أعم يتوجه إلى قاعدة غير محلية من المتلقين ذوي الرغبة في التواصل مع النص الشعري عبر إشارات واضحة تضمن لهم صحة الاتصال وسلامته فكان هذا الارتفاع بالخاص المحلي إلى الإنساني العام. ومحصلة ذلك كله إشارات محلية مع شروح لها.

٥- أشارت في بعضها إلى الموقف الصريح الذي اتخذه الشاعر من بعض القضايا الإنسانية العامة "كالخيانة من الداخل" أو التواطؤ مع الأعداء، أو المحبة، أو السخرية، أو الحسد أو غيرها من القضايا العامة التي تنمذج بأمثلة محلية خاصة في الغالب الأعم.

٦- أشارت في بعضها إلى الخروج من الإشارات الملحة إلى الزيادات غير الضرورية التي قد تضيف شيئا إلى عامة المتلقين وقد لا تضيف، وقد ينطبق ذلك بشكل أكبر على التعريف بمعاني المفردات ولا سيما الفصيح أو الشائع منها.

٧- أشارت إلى أن بعضها قد تؤدي كثرته إلى تشتت المتلقي بين ملاحقة النص الشعري، وتتبع هوامشه في الأسفل، الأمر الذي قد يؤدي إلى إهمال بعضها أو كلها لحين الانتهاء من النص في متنه واستيعاب معانيه الكامنة فيه، ثم العودة ثانية للاطلاع على هوامشه إذا لزم الأمر، ومن المحتمل أن يكون الشاعر قد تنبه إلى هذه الظاهرة في شعره حين عمد في بعض دواوينه وخاصة الأخيرة منها إلى إدراج الهوامش في آخر النص الشعري بأرقام تسلسلية تشير إلى أبياتها المشروحة، بدل شرحها وسط النص الشعري وقبل الانتهاء منه.وتبقى المشكلة قائمة رغم ذلك خاصة إذا أسهب الشاعر في شرح وتوضيح بعض الهوامش التي لا حاجة لشرحها.

الخاتمـــة

حاولت هذه الدراسة إثبات أهمية دور السيمائية اللغوية في تـــأويل النصـــوص الشعرية، ممثلة لها بشعر البردّوني نموذجا. وقد عمدت إلى الإجراء المنهجي الذي يقســـم الدراسة إلى قسمين رئيسين، تناول الأول منهما عرضا نظريا لتاريخ السيمائية واتجاهاتهـــا المختلفة، وتفرع الثاني منها إلى فرعين تطبيقيين، بحث الأول منهما في ســـيمائية الحقـــول المعجمية الدلالية، وبحث الثاني في سيمائية البنى والأساليب في شعر البردّوني.

وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج، كان من أهمها ما يلي:

- يُعدّ التأويل السيمائي من أنجع الطرق لدراسة النص الشعري لدى الـــبردّوني، وذلك بما أتاحته أدواته الإجرائية من إمكانات كبيرة لاســـتكناه الشـــيفرات اللغوية واستكشاف معالم النص الشعري وعوالمه المتعددة (المختلفة والمتداخلة).
- شكّل النص الشعري لدى البردّوني مجالا خصبا للتأويل السيمائي لما تمتع به من قوة وانتقاء وتنوع في الشيفرات اللغوية وإشاراتها الدلالية.
- تدرّج البردّوني في تطوير أدواته الشعرية واستخداماته اللغوية خلال نصوصـــه المختلفة حتى كون لنفسه شيفرة لغوية خاصة به تدل المتلقي عليه من البدايات الأولى لقراءة نصه الشعري.
- كثيرا ما كانت الإشارات الدلالية للعلامة اللغوية الواحدة تتعدد حتى تصـــل أحيانا إلى النقيض، أو مخالفة المألوف، أو الإتيان بما لا سابق له.
- شكّل الزمن عنصر صراع دائم مع الشاعر الذي تناوله بجميع أشكاله التقريرية والدرامية فأضفى عليه صفات خاصة تارة، وسلب عنه نوعيات معينة تـــارة أخرى.
- تنقّل الشاعر بين أماكن متنوعة شملت الضيق الخاص والواسع العام، ومثلت له مرحلة الانعتاق من التقوقع الذاتي إلى الانفتاح الجماعي والتفاعل مع الآخر.
- تعامل الشاعر مع اللون تعاملاً حسيًّا ملموسًا في نصوصه الشعرية الأولى، ثم ما لبث أن انتقل به إلى الصور الذهنية المجردة القائمة على الخيـــال والانزيـــاح وتراسل الحواس.

- مثّل المجتمع والتراث البوتقة التي انصهر فيها الشاعر منتجا صورا شتى من تفاعله مع قضايا مجتمعه، وأفكارا جمة من استرجاعه لخبرات تراثه.
- كانت المفارقة دائمة الحضور في ذهن الشاعر الذي جعلها وسيلة التعامل مع الآخر في كثير من الأحيان ليعبر بها عن مجموع التناقضات والمجريات الحياتية المختلفة.
- عمد الشاعر كثيرا إلى أنواعٍ شتى من الانزياح وخاصة بعد منتصف رحلته الشعرية لمساعدته على الخروج على قيود المألوف الصارمة وللتعبير عما يراوده من خيالات وهواجس وأفكار ينسجها صراع الذات مع الآخر.
- لجأ الشاعر إلى التكرار في معظم نصوصه الشعرية ليقيد بها نفسه بتأكيد أحاسيس معينة ومنطلقات خاصة يصعدها تدريجيا إلى أعلى المستويات، ويعيد بها تكوين صور جديدة تعلق بالأذهان.
- كانت عناوين دواوين الشاعر وقصائده من المفاتيح الهامة للولوج إلى مكنونات النص الشعري وآراء صاحبه فيه، وقد ساعده على ذلك إيراد بعض المقدمات والهوامش في عدد من القصائد.

قائمة المصادر والمراجع

- أولا: دواوين عبد الله البردوني:

- ترجمةٌ رمليةٌ ..لأعراس الغبار، ط٤، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٧ .
- جوّاب العصور، ط١، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، ١٩٩١ .
- رجعة الحكيم بن زائد،ط١،دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٤.
- زمان بلا نوعية، ط د، ١٩٩٧.
- السفر إلى الأيام الخضر، ديوان عبد الله البردّوني، مج٢، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.
- في طريق الفجر، ديوان عبد الله البردّوني، مج١، دار العودة ، بيروت،١٩٨٦.
- كائنات الشوق الآخر، ط٤، دار البارودي، بيروت، ١٩٩٧.
- لعينيّ أم بلقيس، ديوان عبد الله البردّوني، مج٢، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.
- مدينة الغد، ديوان عبد الله البردّوني، مج٢، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.
- من أرض بلقيس، ديوان عبد الله البردّوني، مج١، دار العودة ، بيروت،١٩٨٦.
- وجوه دخانية ..في مرايا الليل، ديوان عبد الله البردّوني، مج٢، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.

- ثانيا: المراجع العربية:

- إبراهيم المتحفي. حوارٌ مع أربعة شعراء من اليمن :عبده عثمان ، عبد العزيز المقالح، عبد الله البردّوني، عبد الله عبد السلام ناجي، دار الهناء، (د.ط) (د.ت).
- ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمّد محيي الدين عبد الحميد، ج٢، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م.
- أحمد أمين وزكي نجيب محمود.قصة الفلسفة اليونانية،ط٨، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة.

- إميل بنفست. سيميولوجيا اللغة، ترجمة سيزا قاسم، ضمن كتاب" أنظمة العلامات-مدخلٌ إلى السّيميوطيقا"، ط١، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

- أنور المرتجي. سيميائيّة النّص الأدبي، ط١، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، ١٩٨٧.

- بيرنارد توسان. ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمّد نظيف، أفريقيا الشّرق، ١٩٩٤.

- بيير جيرو. السّيمياء، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط١، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ١٩٨٤.

- بيير جيرو. علم الإشارة – السيميولوجيا-، ترجمة: منذر عيّاشي، دار طلاس، دمشق، ١٩٩٢.

- ترنس هوكز. البنيوية و علم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

- تشارلز بيرس. تصنيف العلامات، ترجمة: فريال جبّوري غزّول، ضمن كتاب " أنظمة العلامات-مدخلٌ إلى السّيميوطيقا"، ط١، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

- الجاحظ؛ عمرو بن بحر. الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٦٩.

- جان كوهن. بنية اللغة الشعرية ، ترجمة: محمد الولي و محمد العمري، ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦.

- الجرجاني؛ عبد القاهر(٤٧١هـ). أسرار البلاغة، تحقيق ريتر، ط٢، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٧.

- الجرجاني؛ القاضي. الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق و شرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، (د.ت).

- ابن جنّي؛ أبي الفتح عثمان بن جني (ت٣٩٢هـ). الخصائص تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية.

- الحمداني؛ أبو فراس. ديوان أبي فراس الحمداني. برواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه دار صادر، بيروت، (د.ت).

- ابن حنبل؛ أحمد (ت ٢٤١هـ). مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق: أبي المعاطي النوري وآخرين، مج٥، ط١، عالم الكتب،بيروت، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م.

- حنّون مبارك. دروس في السّيميائيات، ط١، دار توبقال للنّشر، ١٩٨٧.

- رامان سلدن. النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، ط١، دار الفكر، القاهرة-باريس، ١٩٩١.

- ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج٢، ط١، مطبعة حجازي، القاهرة، ١٩٣٤.

- روبرت شولز. السّيمياء والتّأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ١٩٩٤.

- رولان بارت. درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي ، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ١٩٨٦.

- رولان بارت. مبادئ في علم الأدلّة، ترجمة: محمد البكري، ط٢، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ١٩٨٧.

- رومان ياكوبسون. قضايا الشّعرية، ترجمة: محمّد الولي و مبارك حنّون، ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨ .

- سيزا قاسم و نصر أبو زيد. أنظمة العلامات-مدخلٌ إلى السّيميوطيقا، ط١، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

- صلاح فضل. شفرات النّص – دراسةٌ سيميولوجيةٌ في شعريّة القصّ و القصيد –، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩.

- صلاح فضل. علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

- عادل فاخوري. تيّارات في السّيمياء، ط١، دار الطّليعة، بيروت، ١٩٩٠.

- عبد السلام المسدّي. الأسلوب و الأسلوبية – نحو بديلٍ ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا –تونس، ١٩٧٧.

- عبد السلام المسدي. اللسانيات و أسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦ .

- عبد العزيز المقالح. الأبعاد الموضوعية و الفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمـــــن، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨.

- عبد العزيز المقالح. شعراء العامية في اليمن — دراسةٌ تأريخيةٌ ونقدية، دار العودة، بـــيروت، ١٩٧٨.

- عبد الله البردّوني. رحلة في الشعر اليمني،الدار الحديثة للطباعة والنشر، تعز.

- عبد الله البردّوني.فنون الأدب الشعبي في اليمن،ط٥،دار البارودي، بيروت، لبنان، ١٩٩٨.

-عبد الله بوخلخال.مصطلح السيميائية في البحث اللساني العربي الحديث:النشأة، والمفـــهوم، والتعريب. ضمن:أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنّابـــة بـــاجي مختـــار (15\17 ماي 1995) تحت عنوان: "السيميائية والنص الأدبي"، الجزائر.

- عبد الملك مرتاض. قراءة النّص بين محدوديّة الاستعمال، ولا نهائيّـــة التـــأويل .. (تحليـــلٌ سيمائيّاتي لقصيدة قمر شيراز للبيّاتي)، كتاب الرّيـــــاض،ع(٤٦-٤٧)، مؤسّســـة اليمامـــة الصّحفيّة، ١٩٩٦.

- عبد الواحد لؤلؤة. موسوعة المصطلح النقدي : المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعَويّة، المجلّد الرابع، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٩٣.

- عز الدين إسماعيل. الشعر المعاصر في اليمن- الرؤية والفن، المنظمة العربية للتربية والثقافـــة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٢.

- عوّاد علي. معرفة الآخر: مدخلٌ إلى المناهج النّقديّة الحديثة، ط١، المركز الثّقافي العـــــربي، بيروت- الدّار البيضاء، حزيران ١٩٩٠.

- فرديناند دي سوسير. دروسٌ في الألسنية العامة، ترجمة: صالح القرمادي و آخرون، الـــدار العربية للكتاب، ١٩٨٥.

- فرديناند دي سوسير. دروسٌ في علم اللغة العام، ترجمة: عبد الرحمن أيّوب، ضمن كتـــاب أنظمة العلامات-مدخلٌ إلى السّيميوطيقا"، ط١، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

- فكتور إيرليخ. الشكلانية الرّوسية، ترجمة: الولي محمّد، ط١، المركز الثّقافي العربي، الـــدار البيضاء- بيروت، ٢٠٠٠.

- القزويني؛ محمد بن عبد الرحمن ٦٦٦- ٧٣٩هـ). التلخيص في علوم البلاغة، شرحه وضبطه: عبد الرحمن البرقوقي، بيروت: دار الكتاب، ١٩٢٣.

- مارسيلو داسكال. الاتجاهات السيميولوجيّة المعاصرة، ترجمة: حميد لحمداني وآخرون، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، ١٩٨٧.

- مجدي وهبة وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤ .

- محمد السرغيني. محاضرات في السيميولوجيا، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

- محمد عزّام، النقد و الدلالة : نحو تحليلٍ سيميائيٍّ للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦ (ضمن سلسلة دراسات نقدية عربية؛ ١٦) .

- محمد فكري الجزّار. العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٨.

- محمد محمود رحومة. الدائرة والخروج دراسةٌ في شعر البردّوني، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٩٣.

- محمد مفتاح. دينامية النص، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، حزيران ١٩٩٠.

- محمد مفتاح. في سيمياء الشعر القديم، ط١، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٨٢.

- ابن منظور؛ محمد بن مكرم. لسان العرب، ط٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٢.

- ميجان الرويلي. دليل الناقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ١٩٨٦.

- ثالثا: المراجع الأجنبية:

- Eco, Umberto. A Theory of Semiotics. Indiana University Press, Bloomington, 1976.
- Fowler, Roger. Modern Critical Terms. Routledge & Kegan Paul, London- NewYork, 1987.

- Greimas, A.J. Maupassant- The Semiotics of Text, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam- philadelphia, 1988.
- Hatim, B. & Mason, I. Discourse and The Translator. Longman, London- NewYork, 1990.
- Jean Aitchison. Linguistic. Teach Yourself, UK, 1991.
- Morris, Charles. Signification and Significance, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge- Massachusetts, U.S.A, 1970.
- Payne, Michael. Cultural and Critical Theory. Blackwell Publishers, Oxford, UK- Malden, Massachusetts, U.S.A, 1997.
- Sebeok, Thomas. A contributions to the Doctrine of Signs. University Press of America, Lanham, NewYork- London, 1985.
- Todorov, Tzvetan. Smbolism and Interpretation, Routledge & Kegan Paul, London, Melbourne and Henley, 1982.

- رابعاً: الدوريات:

- أحمد محمد ويس. الانزياح وتعدد المصطلح، عالم الفكر، مج٢٥، ع٣، ينــاير/ مــارس ، ١٩٩٧، ص٥٧-٧٨.

- بسّام بركة. الإشارة: الجذور الفلسفية والنّظرية اللسانية، الفكر العربي المعــاصر، ع٣٠-٣١، صيف١٩٨٤، ص٤٤-٤٥.

- جميل حمداوي. السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، مج٢٥، ع٣، ينــاير/مــارس١٩٩٧، ص٧٩-١١٢.

- خالد حسين. النّص الشعري :دلالات المكان العالي "ساعات مــن قصــب" نموذجًــا ، كتابات معاصرة، ع٣٣، مج ٩، نيسان ١٩٩٨، ص٩٤-٩٦.

- خالد سليكي. من النقد المعياري إلى التّحليل اللساني (الشعرية البنيوية نموذجــا)، عــالم الفكر، م٢٣، ع ١-٢ ، ص ٣٦١-٤٢٩.

- خالد سليمان. نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد٩، العدد ٢، ١٩٩١، ص٥٥-٨٤ .

- مشهور مصطفى. علم السيمياء في المسرح، الفكر العربي المعاصر، ع٣٦، خريف١٩٨٥، ص٩٣-٩٩.

- محمّد العبد. إشكاليّات المصطلح السّيميائي، مجلّة الدّراسات اللّغويّة، مج(١)، ع(٢)، الرّياض، المملكة العربيّة السّعوديّة، ربيع الآخر- جمادى الآخرة ١٤٢٠هـ/يوليو - سبتمبر ١٩٩٩، ص١٣٩-١٧٠.

- محمد العمري. بلاغة السخرية الأدبية، علامات، مج٢٠، ع٥، صفر ١٤١٧ هـ - يونيو ١٩٩٦م، ص٢٢-٤٧ .

- نبيلة إبراهيم . المفارقة، فصول، مج(٧) ، ع (٣/٤)، إبريل - سبتمبر ١٩٨٧، ص١٣١-١٤١.

- خامسا: مواقع الإنترنت:

- http://www.albayan.co.ae/albayan/1999/08/31/ola/23.htm
-http://www.albayan.co.ae/albayan/2000/05/14/mnw/16.htm
- http://www.suhuf.net.sa/1999jaz/sep/1/wt2.htm
- http://literary.sakhr.com/articles/MEM/M0075.htm
- http://www.suhuf.net.sa/1999jaz/sep/5/cu9.htm

common features of the literary and, linguistic and cultural codes.

This study starts by considering major theoretical and methodological trends and concepts in the wider field of semiology, with special emphasis on literary semiology.

The second and third chapters are devoted to the application of semiological method to the study of the poetry of Al-Baraddouni, the famous Yemeni poet. Although, classical in terms of prosodic structure, Al-Baraddouni's poetry reflects a highly modern style in terms of poetic language and imageries. Thus, this poetry lends itself quite well to semiological consideration and interpretation. The second chapter deals basically with the most dominant semantic fields as reflected in the poetic lexicon. This includes semantic fields related to time, space, colours, social and cultural references. The third chapter focuses on the poetic utilization of the techniques of deviation, parallelism, contrasts (which relate to both irony and paradoxes), in addition to consideration of the semiology of titles, introduction of poems and footnotes, all characteristic of Al-Baraddouni's poetry.

The study ends with a conclusion while sums up general results.